单位代码:84201
学　　号:171980906

中国艺术研究院
2001届攻读博士学位研究生论文

古丝绸之路乐舞文化交流史

学　　科:舞蹈学
专业方向:中外舞蹈交流
指导教师:董锡玖
作　　者:金千秋
完成时间:2001年6月

中国艺术研究院研究生部
2001年6月

内 容 提 要

本文主要论及历史上古丝绸之路乐舞文化交流状况，丝绸之路是一条横亘于欧亚大陆的文化交通之路，也是世界文化展开的中轴之路，世界上最古老的文明国家都曾与这条丝路发生过联系。

古丝绸之路分陆路丝绸之路和海上丝绸之路。陆路丝绸之路是指中国与中亚、西亚和民族地区以及希腊、罗马等国交往之路；海上丝绸之路是指东亚、东南亚以及阿拉伯地区的各国之间的交往之路。

从历史上来看，陆、海丝绸之路曾出现过不同的鼎盛时期，两汉至唐代前期是陆路丝绸之路的兴盛期，唐代中期以后是海上丝路取代陆路丝路兴盛起来的交通之路。这两条“丝绸之路”所涵盖的内容是极其宽泛的。

回顾历史，在古丝绸之路乐舞文化交流史上，曾有过许多不同民族的乐舞交流事例，也出现过许多宗教乐舞传播的盛况，它们均是由陆、海丝路上各民族操作进行的。东西方乐舞艺术从表面上来看，它们的形态迥然不同，实际它们之间又有着互相牵连，扯不清的渊源关系。中国的先秦时期，同西方的乐舞交流尚处于间接性地接触性交流，到了公元前2世纪，汉武帝派张骞通使西域后，乐舞艺术交流日益频繁，中国与西域各国的乐舞交流形成一个高潮，推动了汉代乐舞交流的发展。

魏晋南北朝是我国历史上大动荡时代，导致了不同区域各民族之间的文化融合，随着佛教东渐，佛教乐舞迅速普及中国。随唐时代是我国历史上对外乐舞交流最为活跃的时代，它接纳一切外来艺术，又无私地把消化、整理的中西乐舞艺术传向东亚、东南亚各国，推动了文化落

后国家的民族乐舞艺术的形成与发展。北宋王朝建立后，海上丝绸之路兴盛，唐、宋以后与日本、朝鲜、阿拉伯、波斯、印度等国交流日渐频繁，乐舞交流也非常盛行。

丝绸之路上的乐舞交流是世界上各种文明交流中的一个亮点，本文在探索历史上中外乐舞艺术交流的同时，还对丝绸之路沿途的文明古国的乐舞艺术的生成与发展以及相互之间的交流作了初步探索，以便对各个不同民族文化圈内的乐舞文化以及圈与圈之间的文化交流有个较为全面的了解。

Not only is the Silk Road the road of culture and transportation betmeen Asia and Europe, bullalso it is the central road of spreading the culture of the world. The oldest civilized conntries illthe world had had some connections with this road.

The Silk Road can be divided into two parts: land route and sea route. The former is refered to theroad for communication between China and central Asia, west Asia, Greece, Rome. The latter is the one amorg east Asia, east and Sonth Asia and Arab.

From the view of history, land and sea route had experienced different hey times. Two Han Dynasty is the prosperons time of land route and during the later per od of Tang Dynasty, sea route had filled in for land route. The content of these two Silk Road related to is ery broad.

Looking back to the history. We can find that there were many exchangeroent instances of dance and music among different nation alities, and many religions dances and musics had been communicated onllthis road, which were controlled by the nationalities. Although superficially there are distinct character istics of dance and music between east and west, inllfact they had close connections. During the early period of Qing, China had exchanged dances and musics with the west indirectly. Not until the second centnry BC did Emperor Wu of Han Dynasty send Zhang qian to the west, exchang ement of music and dance became more and more frequant, Which impulsed the development of dance and music of Han Dynasty.

Dnring the period of Wei, Jin, Sonth and Worth Dynasty, a turbulent period in history, the culture of different nationalities came together. With the development of Buddhism, the dance and music of Buddhism became more popular in China. Zn Suioand Tang Dynasty, which is the most active times of exchanging dance and music in history. They can receive all the cultures from the ontside, bring the sorted out arts to east Asia, east sonth Asia, and accerlerate the formation and ,edvelopment of national dance and music in undeveloped countries. After the foundation of North Song Dynasty, the sea route of Silk Road became prosperous. After Tang and Song Dynasty, the exchanging activities between China and Korea, Arab, Zndia became more frequnent, especially dance and musci.

The exchecngement of dance and music on the Silk Road is the light point among different exchangements of civilization. My dissertation wants to explore the exchangement of Chinese and foreign arts in history as well as the formation, development and exchangement of dance and music arts of civilized old conntries along the Silk Road, which helps me to learn thorongly about the dance and music arts of many different Cultures and the exchangement between them.

古丝绸之路乐舞文化交流史

第一章　绪论

第一节　古丝绸之路的地理范围

第二节　“丝路”乐舞文化相互影响流变沿革史

第三节　研究状况和研究方法

一、关于古丝绸之路乐舞文化交流的研究状况

二、研究方法

第二章　先秦时期中西乐舞文化交流

第一节　尼罗河文明地区的乐舞文化传播

一、古埃及舞蹈形态

二、古埃及舞蹈艺术产生的文化背景

三、古埃及舞蹈的传播

第二节　古希腊乐舞文化的传播

一、希腊早期舞蹈艺术

——克里特岛舞蹈形态与舞蹈文化背景

二、希腊舞蹈形态

三、古希腊舞蹈艺术的理念

四、古罗马的舞蹈艺术

五、希波战争与希腊文化的东渐

第三节　先秦时期的丝路乐舞

一、西域乐舞对中原乐舞文化的冲击

二、楚乐舞与西方文化

三、楚乐舞与塞种人的关系

四、先秦丝路和丝路乐舞交流的主要传递者——塞种人

五、先秦时期塞种人文化艺术对中国乐舞艺术的影响

第三章　两汉时期的丝路乐舞

第一节　中亚、西亚乐舞艺术的传播

第二节　汉代西域乐舞
第三节　汉代乐舞中的西域化乐舞
一、汉代楚乐舞
二、汉代百戏
第四章　魏晋南北朝时期佛教乐舞交流
第一节　月氏人与早期佛教艺术的传播
一、月氏人与丝路
二、大月氏对佛教文化的传递
第二节　鲜卑、呼哒、突厥三大民族对佛教乐舞传播的贡献
第三节　北魏拓跋氏推进佛教乐舞更加中国化
第四节　佛教乐舞的传播
一、印度舞蹈形态
二、印度舞蹈的美
三、跨国界的印度舞蹈
第五节　犍陀罗艺术在中国
第六节　从翼人到飞天看中西乐舞文化融汇的轨迹
第七节　龟兹乐舞
一、龟兹的地理位置
二、中外交流的龟兹乐舞
三、龟兹与印度
四、乐舞艺术的双向交流
第五章　隋、唐、五代“丝路”乐舞文化交流
第一节　异国情调的唐燕乐
第二节　唐代宗教乐舞
一、粟特人与祆教乐舞
二、回纥人与摩尼教
三、突厥人与景教
第三节　唐代与边疆民族乐舞文化交流

一、中原与吐蕃乐舞文化交流
二、唐与渤海国乐舞交流
第四节　唐代酒令乐舞艺术中的外来文化成分
一、唐代酒令艺术形成的背景
二、敦煌舞谱与酒令艺术的关系
第六章　海上丝绸之路乐舞文化交流(一)
——古代日本与中国乐舞文化交流
第一节　日本与中国乐舞文化交流的人文、自然环境
一、特殊的人文、自然环境
二、弥生时期对外来文化的依赖
三、古墳时期文化交流
第二节　大陆乐舞传入之前的日本原始乐舞
一、丧葬习俗舞
二、祭神乐舞
三、原始乐舞文化交流的背景
第三节　日本飞鸟、奈良朝时期的雅乐与佛教乐舞
一、飞鸟、奈良时期唐代乐舞
二、外来乐舞传入日本的历史文化背景
第四节　平安时代对唐代的变容及民间乐舞交流
第五节　从镰仓到江户时代唐乐的后续影响
一、镰仓幕府时代的艺术——田乐
二、室町幕府的乐舞艺术——能乐
三、德川幕府时代、江户时代的乐舞艺术——歌舞伎
第六节　日本古代乐舞艺术之美
第七章　海上丝绸之路乐舞文化交流(二)
——中国与朝鲜半岛乐舞文化交流——
第一节　古代朝鲜半岛乐舞的历史概况
第二节　朝鲜半岛的三国建立之前的乐舞文化交流

一、箕子朝鲜时期的交流
二、卫满朝鲜与中国文化交流
三、三国以前的原始乐舞
第三节　三国鼎立与中国汉、魏时期的乐舞文化交流
一、乐舞交流的文化背景
二、朝鲜半岛三个国家鼎立对峙时期的乐舞交流
第四节　高丽王朝与中国隋唐时期的乐舞文化交流
第五节　中国宋、元时期与高丽王朝的乐舞文化交流
一、儒教乐舞
二、佛教乐舞
三、道教乐舞
第六节　朝鲜王朝与中国明清时期的乐舞交流
一、乐舞交流的文化背景
二、朝鲜朝对中国乐舞的吸收及变容
结 束 语
参考书目
后　　记

古丝绸之路乐舞文化交流史

第一章　绪　论

第一节　古丝绸之路的地理范围

丝绸之路是一条横亘于欧亚大陆的文化交通之路，也是世界文化展开的中轴之路，它象是一张巨大的跨区域的交通网络，将世界不同地域的文明古国连接在一起，也可以说，世界上最大最古老的文明国家都曾与这条丝路发生过联系，如中国、埃及、希腊、罗马、印度、波斯、阿拉伯等国。东西方不同民族地区的政治、经济、宗教、文化、艺术，都在这张网络中得到了广泛传播、交流与融合。

古丝绸之路分陆路丝绸之路和海上丝绸之路，陆路丝绸之路是指中国与中亚、西亚各民族地区以及希腊、罗马等国交往之路；海上丝绸之路是指东亚、东南亚以及阿拉伯地区的各国之间的交往之路。

从历史上来看，陆、海丝绸之路曾出现过不同的鼎盛时期，两汉至唐代前期是陆路丝绸之路的兴盛期，唐代中期以后是海上丝路取代陆路丝路兴盛起来的交通之路。陆路丝绸之路以贩运“丝绸”为主；海上丝路以贩运“瓷器、香料”为 主。这两条“丝绸之路”是东西方不同地区的政治、经济、宗教、外交、文化、艺术交往之路的代名词，实际上它所涵盖的内容是极其宽泛的。

“丝绸之路”正式开通一般公认为在公元前 2 世纪，张骞出使西域之后，当时，也正是西方罗马帝国强盛之时。其实，在汉之前，丝绸之路就已出现。在中国文献中最早出现与西方交往的记载是《穆天子传》，公元前 1000 年，周穆王朝拜西王母之地便在西北塞外的祁连山南麓一带。周穆王西游被认为是浪漫的神话传说，但它却是当时中国人对西方地理认识的极限，同时也说明了当时位居黄河中下游的中原人可能去过西方国家贩运丝绸。根据考古发掘证明，中国的丝绸早在公元前十二世纪，中国殷商时的甲骨文上就已经出现了“蚕”“桑”“丝”等字样。1926 年中国考古学家在陕西的遗址中发掘出了许多石器时代的文物，同时还有一个蚕茧。另外，中国神话传说中黄帝的正宫娘娘嫘祖就是养缫丝能手。《诗经》中也有许多关于丝绸的诗歌。在文字中，以“丝”字作偏旁的文字也不少，丝绸在当时社会不仅可以作为财富积累被储存，而且，它还充当一种贸易交往的货币。

生息在黄河流域的中原人民过着“日出而作，日落而息”的男耕女织的生

活，以嫘祖为首，全国妇女均以缫丝织布为生，到了殷商时代，养蚕缫丝成为社会主要的手工业，缫丝织布开始积累，有了积累便有了价值作用。殷商正是我国发达的青铜器时代，在青铜织机上，丝线被织成带有漂亮花纹的布匹。到了西周，出现丝绸提花机，春秋战国时有了织彩锦的机器，在织锦机的加工下，丝线被织成光彩夺目的锦绣布匹，这些耀眼的锦绣吸引着文明不发达的西北游牧民族，西北游牧民族以精良的马匹开始与中原的丝绸进行等价交换。《管子·轻重》说，“殷人之王立帛牢，服牛马，以为民利，而天下化之”。丝绸在当时成为化干戈为玉帛的重要政治手段。“在阿尔泰地区上卡童河，伯莱利河、乌尔苏耳河和乌拉干河流域发现的贵族巨顶巨墓中出土了一批中国制造的丝织物，系用捻股纽丝线织成的平纹织物，有小块的，也有整幅铺盖在皮服上的，大致都属于公元前 5 世纪，相当于春秋，战国之际”。[1] 我国西北部有许多骑马执戈的游牧民族，如义渠、林胡、楼烦、匈奴等，他们与中亚的月氏人，塞种人在经济上和文化上保持着密切的联系。中原的丝绸织物成批地向西北少数民族地区销售之后，又通过西北地区销向更遥远的西方。

公元前 5 世纪时，中国的丝绸已成为希腊上层社会追求的时装，其根据是，在希腊雕刻和陶器彩绘的人像上有细薄透明的丝绸文物，当时人们认为，这样细薄透明的衣料只有遥远的东方国家“塞里斯”国才能制造，西方世界的野蚕丝绝不能制造出这种又薄又轻的丝织物来。[2] 由此而知，古丝绸之路在春秋战国时代就已延伸至遥远的西方文明世界——希腊。在中国与希腊两个世界最古老的文明国家之间，起到文化艺术传递媒介的便是中亚、西亚和我国西北地区的少数民族。

汉代，陆路丝绸之路在汉武帝的励精图治的开拓下，变得更加宽畅，汉代的疆域已从黄河中下游向西拓展为西至中亚地区，成为包括西北少数民族在内的统一帝国。汉帝国在东北方设立了玄菟郡，在西北设立了河西四郡及西域都护府，使这些地区成为对外开放交流的重要文化基地。河西四郡和西域都护府的设立使陆路丝绸之路顺利畅达，遥抵里海西北的奄蔡、条支（波斯湾西北岸）黎轩等地（大秦）。西域的胡乐胡舞，以及希腊一克里特岛的杂技艺术，埃及的传统舞蹈艺术，均沿丝路涌入中原。

唐代的陆路丝绸之路更为拓宽，其疆域更为辽阔，西域包括中亚各国，如昭武九姓国。在当时，阿姆河以南的各国均属于唐朝的羁縻府州，其中的康国和吐火罗国成为唐帝国不可分割的一部分，中亚各国都与唐朝保持着宗藩朝贡的关系。

总之，古丝绸之路在西域的地理范围不同时期有不同概念。殷商时，西域

仅指离黄河中下游不远的甘肃、新疆一带。周时，已扩展为西王母所在祁连山南麓一带。西汉时，指天山以南、昆仑山以北、葱岭以东的“三十六国”，以及西亚、印度半岛西北部等地。到了唐代，西域丝路则指敦煌以西，天山南北、中亚、西亚、及欧洲部分地区。

唐代中期以后，陆路丝绸之路由盛转衰，从东西交通的主导地位退为次要地位，其原因在于：①唐末的“安史之乱”，吐蕃、回鹘的乘虚而入对河西走廊和阿尔泰山一带的控制；②土耳其民族对中亚的霸占；③陆路丝路狭窄而漫长，又有众多游牧民族对丝路贸易虎视眈眈的盯视，丝路上不安全因素较多；④恶劣的风沙气候；⑤唐、宋以后发达的瓷器贸易不适宜在崎岖险峻的山路上颠簸；⑥运输工具的有限性，使贸易周转时间既长且运输量又少。由于这些原因，陆路丝路很快被海上丝路而取代。

海上丝绸之路的兴盛发达是受惠于我国东南沿海一带的漫长海岸线和许多天然良港，所有陆路能到达的和不能到达的国家，从海路几乎都能到达，而且，海阔天空的海上丝绸之路不象陆路丝绸之路那样受到众多游牧民族的控制，它还可以绕过一些不友好的国家与地区顺利到达运输目地。

其实，海上丝绸之路的出现比陆路丝绸之路还要早，在我国新石器时代就已出现航海活动。秦始皇时，为寻找长生不老药，徐福曾率 500 童男女开辟东海丝路来到日本。西汉武帝时，海上丝路已抵印度洋，与南亚、东南亚各国展开丝绸贸易以及瓷器、香料等贸易。罗马帝国与中华帝国的首次海上丝绸贸易早在东汉时期也即公元 166 年就已开始，罗马帝国国王安敦遣使从海路至中国通好。

到了公元 8 世纪，随着造船事业、航海技术的发达，海上丝绸之路出现空前繁荣景象，当时的海上交通之路已有了中国与波斯、中国与东非、中国与印度、中国与日本等许多航线。唐朝宰相、地理学家贾耽在《广州通海夷道》中记录了从广州起始，穿过马六甲海峡至印度南部，再沿海岸线至波斯湾，最后到达大食首都缚达（巴格达）的航程。海上丝绸之路的贸易发展，使许多阿拉伯和波斯商人侨居我国东南沿海一些城市，在我国福建省的福州、泉州有许多他们留下来的文物纪念。唐代以前，沿陆路丝绸之路过来的商人以中亚、西亚人为主，主要侨居长安、洛阳；唐代以后，则以阿拉伯人和波斯人为主，并侨居在海港城市。

综上所述，古代陆海丝绸之路在漫长的历史发展中先后兴盛发达，使中国文明与中亚、西亚、欧洲、东亚、东南亚、印度、阿拉伯等国家与地区展开了广泛交流，使东方文明即影响了西方文明，同时也接受了来自四面八方不同地

区与国家的文化影响，从而促进了社会文明的发展。

第二节 “丝路”乐舞文化相互影响流变沿革史

“丝路”在古代世界文明史上占有极为重要的地位。

无论从地理上，还是从历史上来看，丝绸之路在古代一直与各个时代、各个民族地区、各种宗教、各种文化艺术相连接，丝绸之路是古代世界文明的中轴之路，它四通八达的交通网络使世界上各个最古老的文明得到相互交流，相互传播的条件，也使陆路丝路上的游牧民族和海上丝绸之路的海洋民族在传递东、西方文明之时，大开眼界，接受了东西方不同的发达文明，进而推动了晚开化民族历史的发展进步。

回顾历史，在古丝绸之路乐舞文化交流史上，曾有过许多不同民族的乐舞交流事例，也出现过许多宗教乐舞传播的盛况。它们均是由陆、海丝路上各民族操作进行的。东西方乐舞艺术从表面上看，它们的形态迥然不同，但从共时性看，它们之间又有着互相牵连的，扯不清的渊缘关系。

世界之初，火的发现与使用，点燃了人类文明，在地球上的几条大河流域诞生了人类早期文明，它包括两河文明，亦即美索不达米亚文明、尼罗河文明、印度文明、黄河文明。这些文明从人类社会一开始，便展开了交流活动。

中国是世界上最古老的文明古国之一，它是继古埃及、古巴比伦之后的又一最早文明古国，黑格尔在《历史哲学》中认为，世界历史应从中国开始，“历史必须从中华帝国说起，因为根据史书的记载，中国实在是最古老的国家”。[3]中国确实是最古老的国家，它的灿烂文明是呈辐射型向世界散开，它的辐射途径就是多条丝绸之路。根据考古挖掘证明，早在公元前 3000 年的夏代，中国的文明史就已开始，与此同时，在两河流域北部出现了亚述国家，地中海东岸出现了腓尼基，爱琴海出现了克里特岛的文明。在世界上这些最古老的文明国家里，伴随着人类文明的发展，乐舞文明也达到了很高程度，如公元前 7000 年，中国出现了骨笛；公元前 6000 年，苏美尔已有了带有共鸣箱的名为“里拉”的琴（一种 5 弦竖琴；作为祭祀乐器，也出现了皮鼓。埃及乐器中已出现古竖琴，笛子和双管木笛。合唱时，按节拍击掌，独唱已能表现抑扬顿挫的旋律。在中国，音乐已建立在五声音阶的八度音基础上，无半音。克里特岛出现祭祀舞蹈。[4]在中国的商代，已有了成型的宫廷乐舞。如夏王朝禹帝的乐舞《大夏》，商王朝商汤的乐舞《大　　》等，还有一些宗教祭祀乐舞，为舞蹈伴奏的乐器也已从石器乐器转换成精美的青铜器乐器。希腊的克里特岛有着战争祭祀

舞，女子花环舞，以及接受古埃及乐舞影响的杂技舞蹈。这些古老的乐舞文明伴随着古老的商业贸易往来，民族迁徙运动而互相渗透，互相影响，从而推动了欧亚大陆乐舞艺术的交流。自有史以来，世界逐渐形成了不同的文化区域，如希腊和罗马文化圈、伊斯兰文化圈、印度文化圈、中国文化圈，这些不同的文化圈很早便开始了交流，它们不仅在圈内进行交流，而且还积极致力于圈外各种交流。季羡林先生说："这样四个文化圈，又约略可以分为两大文化体系：一个是西方文化体系，指的是从希腊，罗马一直到今天的欧美文化，一个是闪族、印度和中国的东方文化体系。在人类几千年的历史上，这两大文化体系表现出来的情况依然是互相学习、互相渗透、交光互影、独立发展。"(5)

勾通东西方两大文化体系相互交流的途径就是"丝绸之路"。丝绸之路起始于中国的古都长安、洛阳，它西达罗马、东抵日本、南至印度，贯穿欧亚两洲。丝绸贸易是文化交流的推动力。在丝绸之路上，中国同西方的乐舞交流已有了几千年的悠久历史，中国的先秦时期，同西方的乐舞交流尚处于间接性地接触性交流，交流范围小，规模不大，到了公元前 2 世纪，汉武帝派张骞通使西域后，使节商旅，文人艺术家往来络绎不绝，乐舞艺术交流日益频繁，乐舞艺术交流的形式有三：①随中外使臣往来；②随皇室公主外嫁，如公元前 110 年至 105 年汉武帝时，细君公主嫁给乌孙王猎骄靡，解忧公主嫁乌孙王翁归靡，③随佛教东传。汉代，中国与西域各国的乐舞交流形成一个高潮，推动了汉代乐舞交流的发展，形成了汉代突出的历史乐舞特色，即"百戏""俗乐"，它为中国传统乐舞文化的发展奠定了深厚的基础。

魏晋南北朝是我国历史上大动荡的时代，政治上的分裂动荡状态，导致了东西南北各民族之间文化的融合，随着佛教日渐成为魏晋南北朝时代人们的重要精神支柱，佛教乐舞迅速普及中国，"龟兹乐"，"天竺乐"，"西凉乐"成为人们喜闻乐见的佛教乐舞和传播佛教的重要工具，这些在丝绸之路沿线的石窟壁画上都留有生动的形象资料。

隋唐时代是我国历史上国富民强的典型时代，隋唐宫廷乐舞中的"十部伎""九部伎""坐部伎""立部伎""健舞""软舞"等乐舞包含大量的外来因素，隋唐时代是我国历史上对外乐舞交流最为活跃的时代，它不仅以"长龙吸百川"的宽容心态，容纳一切外来艺术，而且还无私大度地将消化、整理、变化的中西乐舞艺术传向东亚，东南亚各国，从而，推动了晚开化民族乐舞的形成与发展。

公元 960 年北宋王朝建立之后，中国与西域的陆路丝绸之路的乐舞交流仍然存在，宋代宫廷里的队舞继承了唐代宫廷燕乐舞的传统，当然也不排除它与

外来乐舞艺术交流的因素，唐宋以后，中西乐舞交流虽然继续进行着，但相对汉、唐时代，规模已变得相当小，海上丝绸之路的兴盛，使唐、宋开始与日本与朝鲜，与阿拉伯，与波斯，与印度交流日渐频繁，随着海上丝绸之路贸易交往，乐舞交流也非常盛行，如东亚之国日本、韩国，在韩国至今仍保留上演着经由中国学习的西域乐舞“柘技舞”，日本基本上照搬了唐代宫廷“燕乐”的表演形式与内容，并用我国周时的宫廷乐舞“雅乐”名字命名之。阿拉伯的乐舞艺术形式也影响了我国乐舞艺术的形成与完善，如源自于阿拉伯国家的“木卡姆”歌传至新疆，成为新疆地区的著名传统乐舞“十二木卡姆”。“木卡姆”的表演形式还影响了唐代歌舞大曲，据《教坊记》记载，唐代歌舞大曲有 46 种，不能不承认这是阿拉伯乐舞艺术影响中国乐舞艺术而结成的丰硕果实。

总之，丝绸之路是连接中外各族人民文化艺术的交流之路，丝绸之路上的乐舞交流是世界上各种文明交流中的一个亮点，我们有责任将这一亮呈现出来。本文试图沿古丝绸之路的沧桑历史探索中外乐舞艺术交流的状况，在探索中外乐舞艺术交流历史的同时，还对丝绸之路沿线的文明古国的乐舞艺术的生成、发展以及相互之间的交流作一探索，以便对各个不同民族文化圈内的乐舞文化，以及圈与圈之间的文化交流有个较为全面的了解。

第三节　研究状况和研究方法

一、关于古丝绸之路乐舞交流的研究状况

从目前来看，专门对古丝绸之路乐舞艺术交流的研究尚处在空白状况，以往的研究是穿插在各种文化交流的综述当中，比较零散，是一种综合性的研究。不过，可喜的是，近年来，中外学者对古丝绸之路的文化艺术交流的研究开始朝系统性、交叉性方向发展，在理论上和研究方法上有了新的突破，从民族学、考古学、人类学、社会学等学科交叉性地展开研究的方法启示了我们对古丝绸之路乐舞交流的研究，如日本的田边尚雄、岸边成雄的研究，法国布尔努瓦的《丝绸之路》，王治来的《中亚史纲》，沈福伟的《中西文化交流史》，冯文慈《中外音乐交流史》，林梅村的《汉唐西域与中国文明》，季羡林的《大唐西域记校注》，周一良主编的《中外文化交流史》，董锡玖主编的《敦煌舞蹈》，阴法鲁的论文《丝绸之路上中外舞乐交流》等都为古丝绸之路上乐舞艺术的交流研究提供了丰富的资料。此外，还有众多的中外学者对这一领域的突出成果，也为古丝绸之路乐舞艺术交流的研究提供了重要的参考价值。

二、研究方法

对古丝绸之路乐舞艺术交流的研究，不能用静止地目光进行，而应以运动的、发展的观点来看待它，古丝绸之路上的乐舞艺术在不同时期，不同民族地区有其独特的乐舞形态特征，它反映了历史流变过程。

本文试从陆、海丝绸之路上纷繁复杂、多重叠合的文化交流现象中，寻找梳理出东西方乐舞艺术交流的历史线索，实际上也是一本古丝绸之路乐舞艺术交流简史。既然是史，就得以时间为经线展开乐舞交流的内容，也就是说，顺着时间流程叙述东西方乐舞艺术交流的概况。顺着时间流程叙述东西方乐舞文化交流史，意味着古代乐舞艺术的交流是呈动态状向前发展、变化的，一个地区的乐舞传播另一个地区，总是要发生一些变化，在历史发展中，有些乐舞消失了，如希腊克里特岛艺术，古巴比伦艺术，有的乐舞艺术虽然在本国消失了，但在其它地区仍有发展，如周代雅乐在韩国的留存，唐代燕乐在日本的留存。还有的乐舞艺术至今仍然保存，如长巾舞、剑舞等。任何一种乐舞艺术的发生、发展与消亡都与当时这一地区的政治、经济、宗教、文化等社会环境有关，它们在各民族的社会、政治、文化背景中产生，与它们一起发展，一起毁灭。政治、经济、文化、宗教与乐舞艺术的密切联系，要求研究古丝绸之路各民族乐舞交流史必须探讨古丝绸之路上各国民族政权以及王朝的兴衰史以及文化史。古丝绸之路乐舞艺术交流作为一种文化现象，在其发展中必然呈现出它的外部形态和联系。另外，对不同民族的舞姿形态的研究不能用机械，静止的目光去看待，而应按历史唯物主义的观点进行比较、分析，提出较为合情合理的观点。

由于古丝绸之路沿线各文明古国乐舞艺术产生的时间、传播的方式、演变的形式不同，因此，进行横向比较时有一定的难度，如古埃及艺术对克里特岛的影响，希腊犍陀罗艺术与中亚、西亚的塞种人、与印度佛教艺术、与龟兹壁画上乐舞形象之间的关系等。对此，本文采取按时间经线结构，以实事求是的态度，对不同民族、不同地区的乐舞分章进行研究，亦即对历史上的某一阶段上的不同地区、不同民族的不同乐舞形态，以及不同乐舞形态的相互影响进行探讨。谈论乐舞艺术交流的共时性是叙述古丝绸之路上乐舞艺术交流史的困难之处，但它又是探讨的重点，不能顾此失彼。因此，按时间经线探讨乐舞交流的同时，又要涉及不同国家与地区的乐舞艺术风格以及乐舞生成发展状况。本文将尽力避免平铺直叙地介绍不同地区乐舞艺术交流的写作方式，而努力以探索不同时期、不同地区乐舞艺术交流的原因和动力为目的，把一个地区的乐舞传播到另一地区之后发生的变化以及为什么发生变化作为叙述的重点。研究乐

舞艺术的流变，就要研究当时社会状况、人文自然环境以及不同民族的审美观念、思维方式和哲学、宗教等深层意识形态。因为，这些因素都能导致乐舞文化的流变。总而言之，要把乐舞文化交流史放置于处在动态发展过程中的大的文化系统中去探讨，只有运用这种方法，才能了解乐舞交流的深层内涵，追究到乐舞文化流变的根本原因。

最后，还要说明的是，由于篇幅有限，不可能在本文中对中亚、西亚、以及欧洲、东亚、东南亚、南亚各国地区的乐舞进行面面俱到的探讨，考虑到亚洲舞蹈在历史上的重要地位，笔者计划另撰《古代亚洲舞蹈研究》，专门探讨亚洲各地区、各民族之间乐舞交流、传播、发展等问题。

第二章　先秦时期中西乐舞文化交流

第一节　尼罗河文明地区的乐舞文化传播

尼罗河文明即指古埃及文明。古埃及文明产生于公元前 3000 年，它略早于中国的华夏文明。古埃及位于欧、亚、非大陆交界地区，尼罗河流域的肥沃土壤，使古埃及富饶美丽，早早进入农业文明社会，早早开始与外界进行贸易交往，在与两河流域的一些先进发达的文明国家，如苏美尔、巴比伦人的商业往来、文化交流中，逐渐形成自己的特色，它在乐舞方面的突出成就，给周边的一些国家与地区以极大的影响，如位于古埃及与希腊之间的克里特岛的舞蹈艺术就明显地带有古埃及舞蹈特征。古埃及舞蹈的扭腰出胯出，肋的舞姿动态极大地影响了古希腊人体雕塑艺术，古希腊的人体雕塑艺术后随亚历山大的东征，传播于西亚及印度地区，后又以犍陀罗佛教形式传入我国西北地区，这些在克孜尔千佛洞、森姆塞木洞窟等壁画上留下了珍贵的形象资料，也可以说，我国古代龟兹乐舞是在极大地接受了古希腊、古埃及、古印度的艺术影响之下形成的。

一、古埃及舞蹈形态

地处亚、欧、非交界处的古埃及，一直被人们认为是东方国家，它的乐舞风格也一直被许多中外学者认定为具有浓郁的东方风格的舞蹈。这种东方舞蹈的突出表现形态便是以腰部、腹部的快速扭动动作为主，舞者在舞动中，随着强、弱节拍而摆动胯部，然后再配合动头动肩、扭腰摆腿的动作。古埃及的这种舞蹈形态被人们称之为“肚皮舞”。“肚皮舞”具有悠久的历史传统，它与古

埃及人的宗教祭祀活动密切相关，而这种宗教祭祀活动又与农业生产、人口生产密切相关，它的“扭腰出胯”的形态，在当时是带有深刻的宗教思想的。也可以这样肯定，古埃及的舞蹈大多是围绕农业生产、人口生产而展开的，它的舞蹈种类比较单一，大体上分四类，第一类为宗教性舞蹈，主要敬奉“太阳神”和俄赛里斯神；第二类是模拟星宿的舞蹈，是一个与农业生产有关的舞蹈，第三类是丧葬礼仪舞蹈；第四类是杂舞，包括武术、杂技等技艺。

在这四类舞蹈中，有关农业生产的舞蹈就占两类，敬奉“太阳神”，模拟星宿的舞蹈是古埃及人敬神、祀神、祈祷农业丰收的一种宗教仪式性的舞蹈，它的舞蹈形态比较庄严，神圣，动作幅度不大，是一种象征性的舞蹈，表现宇宙的一种循环规律，舞蹈多呈园圈式的或各种旋转动作，而且多由地位很高的法老带领表演，舞步沉稳凝重，少见跳跃性的动作。第三类舞蹈实际上是一种教化性的舞蹈，在葬礼上，人们又歌又舞表述死者生前的事迹，舞蹈的内容就是对死者进行评判。古埃及人对来世非常重视，金字塔的修筑，说明了古埃及人对死后进入天堂的一种憧憬。丧葬礼仪的舞蹈也是动作幅度不大的舞蹈，属于叙事性舞蹈，舞步平稳，以上肢动作为主，再加上一些表述性的歌词。第四类舞蹈是杂舞，是最能够代表古埃及东方风格的舞蹈，如胯部快速抖动的“肚皮舞”，翻跟头、大跳、空中旋转等动作，充满欢乐的气氛，这种舞蹈形态极大地影响了古希腊的舞蹈艺术与人体造型艺术，欧洲中世纪以后发展起来的芭蕾艺术中的许多人体形态，其实都是间接来源于古埃及的舞蹈。古埃及先进农业文明的舞蹈影响了古希腊克里特岛，并经由希腊、罗马传递给了欧洲、亚洲、非洲等不同地区。

二、古埃及舞蹈艺术产生的文化背景

古埃及四类舞蹈的产生绝不是偶然的，它有其深刻的历史文化背景。首先，看它的宗教舞蹈。宗教舞蹈在古埃及舞蹈世界里占有重要地位。古埃及是一个宗教信仰大国，最早的宗教是拜物教，古埃及人几乎给自然界中的每一事物都臆造出一个神来，但在诸多的神祇中，主要信奉的神是太阳神，太阳神又称作“拉”或“赖神”；还有尼罗河神、俄赛里斯神。

古埃及人在古王国时期对“太阳神”极为崇拜。它源自于古埃及的气候，埃及的天空终年晴朗无云，炽热的阳光照射着富饶的尼罗河畔，因此，从文明社会一开始，古埃及人便把太阳当作自然万物的创造之神，认为“太阳神”能够保证整个国家与民族永存不灭。后来又将神与人相结合，将古埃及国王法老认定为人世间的“太阳神”，也即赖神。天上的赖神统治宇宙万物，地上的赖

神统治整个国家。地上的赖神法老自诩为是公正、诚实、维持普天下道德规范的神，是神圣的、威严的，因此，古埃及舞蹈很少表现赖神，它与印度舞蹈不同，印度舞蹈大多是舞蹈大神，而古埃及的赖神却不是舞蹈神，而是至高无上权力的象征，太阳神、法老的形象只在雕塑和绘画中得以体现，并且都是面部刻板、严肃、没有任何表情的造型形象，传递出一种无所畏惧、镇定沉着统帅气质。因此，在古埃及，无论是天上的太阳神，还是地上的太阳神都是不舞蹈的，它是人们顶礼膜拜的偶像。太阳神、赖神不舞蹈，但是崇拜“太阳神”的舞蹈在埃及却占有重要位置，崇拜太阳神的舞蹈与人们祈祷太阳神保佑整个国家、整个民族的安定幸福，保佑物产丰收的心态有关，这是古埃及人深层意识形态的一种行为表现。

与此不同，对俄赛里斯神的崇拜，是古埃及宗教舞蹈常常表现的主题。对俄赛里斯神的崇拜来自于对自然的崇拜，它最早起始于对尼罗河神的崇拜，由于尼罗河每年定期泛滥，给古埃及人的生活带来了极大的不便，人们萌发出对河神崇拜的心理动机，每年举办祭祀活动，后来，俄赛里斯神成为代表植物生长，人类繁衍的神，再以后又演变成主宰人类生死大权的地狱判官。古埃及非常盛行俄赛里神的神话传说。俄赛里斯神原是古埃及一个部落的首领，他仁慈善良，教会人们耕田种地以及各种手工技艺，他的兄弟赛托非常嫉石，设计害死了他，并将他剁成碎尸。俄赛里斯神地妻子找回了他的碎尸，重新拼合，使他死而复生，重返人间，夺回了政权，领导他的部落人民过上了好日子。[6] 从中我们可以看出，这一传说反映了古埃及人心中的国王应是仁慈善良的愿望，也赞美了妇女的青春及女性善良美，更突出反映了原始宗教信仰中阶级矛盾的思想内涵，和反映了古埃及有 坚信人能死而复生、能够长存不灭的世界观。英国史学家阿诺德·汤因比说：“死亡对他们来讲是一种新生活的开端”[7] 阿诺德·汤因比先生又讲：“在漫长的历史进程中，对俄赛里斯的崇拜日渐普及，并最终成为正统。因此，人们也逐渐相信，死之后会人有审判，只有生前善行多于恶行的灵魂才能在死后审判中获准进入俄赛里斯神的天堂”[8] 在早期农业文明社会里，对复活之神俄赛里斯神的崇拜成为古埃及人宗教舞蹈的主要内容。舞蹈表演时，一男子头戴一顶自己编制的帽子，装扮成复活之神，另有一些男子头戴“老鹰”的头饰，装扮成人的灵魂，舞蹈动作比较单一，多为上肢示意动作，以祈求俄赛里斯神对死者赋予不死的灵魂，舞蹈气氛轻松、愉快、喜庆，表现了“灵魂们”欢天喜地迎接复活之神的情节。祭祀俄赛里斯神的舞蹈一般在春耕播种季节和秋收季节时表演，这一舞蹈反映了古埃及人内在深层的思想意识，它不仅祈愿人能长生不死，也祈祷农业丰收，这一舞蹈与古埃及

人的生活紧密相联。

第二类古埃及的模拟星宿的舞蹈是生活在农耕文化圈内民族的代表性舞蹈。古埃及人认为，用人体动作去形象地模似星辰移动的状态，能够使地上的农作物茁壮成长，也就是说，古埃及人将特定的形体动态以一种相似律来假定天体运行的规律，并幻想获取超自然之力，调整、支配自然世界，生活在地面上的人要与天上的神对话，要祈求天神赐予力量，因而舞蹈充满亲和气氛，动作松驰，舒展，形体动作比较接近自然形态，没有激烈的动作和狂躁的情绪，没有技巧的炫耀。从这类舞蹈的平和稳定的舞姿形态来看，与我们所见到的古王国时期的雕塑艺术的气氛很相符。古埃及为后世留下了相当部分的用石头雕刻的、人物个性非常突出的塑像。“米瑟赖纳斯（约公元前 2523——前 2496 在位）与他的妻子在雕像中并肩而坐，手臂互相挽着对方的腰际。显示甚至法老与其妻子的关系也可以是互相爱慕、互相尊重的”。[9] 法老与妻子并肩雕像是当时古王国社会的象征表现，它表示古王国是一个稳定、强盛的社会，是充满亲和力的社会。古埃及传统舞蹈就是在这样的社会背景下产生，并形成了它独特的舞蹈风格。平稳、松驰、自然、轻盈的舞蹈风格，以及身体呈上挺拔，双手臂松驰张开，像是环抱宇宙的动势，再加上独具特色的尼罗河文明的音乐情调，总不免使人连想到座落在阳光明媚的尼罗河畔的那片大大小小巍峨壮观的金字塔群。

第三类舞蹈是丧葬礼仪舞蹈。丧葬礼仪舞蹈是古埃及人生活当中的重要祭祀内容，舞蹈思想与金字塔蕴含的思想和金字塔旁屹立着的法老哈夫拉建造的“狮身人面像”一致，均使人产生一种时间永恒、空间无限 的空茫感觉，它深刻反映了古埃及人的灵魂不灭、永世长存的思维观念。古埃及纺织业比较发达，所纺织的精美麻布主要就是用来包裹不易腐烂的法老的遗体——“木乃伊”，丧葬舞蹈就是为“木乃伊”作歌作舞的礼仪行为。丧葬舞蹈在古埃及舞蹈中也占有重要地位，是古埃及人生活当中必不可少的礼仪活动。人死后举行葬礼时，人们排成一列静立默哀，然后，表演者头上戴一顶与死者长相相像的面具，用人体不同姿态表述死者生前事迹。古埃及人认为，只有举办这种仪式，对死者进行评判，才能使他的灵魂升入俄赛里斯神的欢乐天堂。丧葬礼仪舞蹈舞步平稳，手臂动作较多，动作幅度不大，舞蹈时有歌曲伴唱，这种表演形式影响了欧洲中世纪的教堂音乐。

古埃及最后一类舞蹈是杂舞类。杂舞类包涵的内容极其广泛，有各种杂技艺术，还有不同表现形式的娱乐性舞蹈等。古埃及的杂舞既有土生土长的，也有吸收外来的，这些舞蹈没有特定的、严格的形式要求，属于俗舞类，不仅达

官贵人跳，而且奴隶们也跳，平民百姓，少年儿童都跳。古埃及的杂技性，娱乐性的舞蹈表演，可以在一些残存下来的雕塑和壁画上判断得知。舞蹈形态是舞者双臂自然放松、扭腰摆臀出肋、出胯。动作技巧有向后弯腰，空中旋转，腾空跳跃等，有些动作与欧洲芭蕾舞非常像。在古埃及的杂舞中，以女子表演的“肚皮舞”最为突出。“肚皮舞”由女子表演，以身体的腰胯，臀部的扭摆动作为主要特征，舞者上半身只穿胸衣，下身有两条幅布遮住前后，其它部位全部裸露，这几乎裸露身体的舞蹈，在埃及被认为是严肃的，神圣的礼仪行为。为了跳好肚皮舞，埃及女子专门训练腹肌功夫，有的甚至能靠腹肌力量将搁置肚皮上的杯水弹射出去。有了这样强悍的腹肌力量，肚皮舞自然跳得就好。“肚皮舞”最古老的根源迄自对生育女神的崇拜，其审美标准必然与生育有关，古埃及认为越是性感的舞姿形态越能带来人口繁衍，植物繁茂，这种舞蹈后来成为阿拉伯文化圈内最具代表 性的传统舞蹈。

古埃及的舞蹈的总体特征是：明朗、活泼、轻松、愉快、给人一种浮雕艺术般的美感。按理说，古埃及的这种舞蹈形态与古埃及“法老”专制的残暴统治不相符，也与呆板冷漠的人物雕像以及木乃伊文化不相符，什么原因呢？这就不能不让人考虑古埃及人的思维观念及文化背景，在古埃及人的思想观念中，宇宙是永恒的；世界一切事物都是可以转化的，人与物也是永远可以轮回的，古埃及的丧葬礼仪舞蹈和对俄赛里斯神的崇拜就证明了埃及人的这种乐观心态。

古埃及与我国同是东方农业国家，对土地、对星辰的崇拜也与我国相似。古埃及人虽然对大地有特殊感情，但它依附大地的舞蹈形态却不多，与之相反，古埃及人更喜欢“天空”，对他们来讲，天空是美丽的、充满生机、充满奥秘，它的美难以言喻，它的美在于对俄赛里斯神的欢乐天堂的追求，可以使人灵魂不灭，永世长存。这种观点决定了他们的舞蹈形态，这种向上挺拔的舞蹈形态影响了古希腊雕塑艺术，影响了欧洲中世纪以后的芭蕾艺术，也随同佛教沿古丝绸之路传入我国境内，影响了我国西北地区少数民族的歌舞艺术。

三、古埃及舞蹈的传播

古埃及文明起始于公元前 4 千年，到公元前 332 年被希腊马其顿王亚历山大征服为止，共经历了 3600 多年，19 世纪的史学家们把漫长的古埃及历史分割为古王国、中王国、新王国。这其中又包括 9 个时期三十个朝代。在这 3600 百年的漫长历史中，古埃及经历了几次大的文化传播历程。

最早的文化传播时期是在古王国时期，先进的水利灌溉技术向周边沙漠地

区的国家如叙利亚，西亚、阿拉伯等国传播。青铜器时代，又随青铜业的发展开始与希腊克里特岛，塞浦路斯等地区进行贸易交往。后来，埃及被亚洲游牧民族塞种人侵略。埃及第十八王朝雅赫摩斯率兵入侵努比亚，幼发拉底河，叙利亚等西亚一带，波斯人曾两次入侵埃及，希腊、罗马占领统治古埃及等时期。在历史上，随着频繁的贸易交往、海外战争，古埃及文明便传向四方。也就是说，古埃及文明的传播有两种方式，一种是自然和平、伴随愉快笑声的直接传播，另一种是被掠夺的、间接性地传播。和平时代的贸易，文化往来伴随着欢歌笑语。欧亚草原、沙漠地带游牧民族的冲击，是一种间接性地传播，这两种文化传播方式使古埃及文明传向了西方，也传向了东方。

古埃及是欧、亚、非三大洲的联结点，占据着文明传播的有利地势，来自欧、亚、非不同地区的国家均受到古埃及文明的熏陶，从远古时代的水利灌溉、青铜铸造以及哲学、宗教、数学、医学给周边晚起文明的国家影响之外，它的艺术也给周边带来了巨大影响，如支撑塔门、厅堂、殿脊的巨大圆柱和柱廊的建筑形式被希腊，罗马所吸收，古埃及的雕塑、浮雕成为希腊早期雕塑和模型，他们的宗教思想也影响了古希腊先民，如古希腊狄俄尼索斯神是掌握人间生、老、病、死大权的复活之神，它与古埃及对复活之神俄赛里斯神的崇拜相像。在西亚、中亚一带也有与埃及复活之神俄赛里斯神相同的宗教内容。英国学者阿诺德·汤因比讲："埃及人的俄赛里斯神话有着惊人的相似之处"。由此我们得知，早在古王国时代，埃及就可能与外域进行文化交流了。

古王国时期，古埃及的文明传播方式基本上是伴随着和平友好的贸易往来进行的，那时，古埃及已有发达的乐器，乐器已出现了古竖琴，笛子和双管木笛。合唱已能按节拍，独唱也有了"抑扬顿挫的旋律"[10] 受惠于尼罗河畔的恩赐而早早进入农业社会的古埃及在水利灌溉，青铜铸造，纺织、工艺，文化艺术的先进发达招徕了它的邻国、希腊——克里特岛以及沙漠地区的大批官员与商贾，古埃及的文明通过他们传向域外。随着社会的发展、贫富的差距、导致了海外入侵者发动的侵略战争。大约在第 13 或 14 王朝时期，亦即公元前 1786-1567 年）古埃及发生了一次比较重大的政治动乱，亚洲的喜克索斯人统治了埃及，喜克索斯人也即亚洲的塞种人，他们入侵埃及的方式很特别，不是发动血腥武装侵略战争，而是以和平的方式一点一点蚕食埃及，当他们的人遍布埃及大半领土时，便一下子摆脱了"法老"的统治，宣布独立，在古埃及建立起塞种人自己的政治统治。亚洲游牧民族塞种人在古埃及统治长达一百之久，塞种人在古埃及的长期滞留，深受古埃及文化精神的熏陶，当古埃及王卡美斯和他的弟弟雅赫摩斯把塞种人赶回西亚时，古埃及文化便随之带到广漠的

东方世界。据史学家介绍，喜克索斯人在统治古埃及那段时间里，曾强迫古埃及人改变信仰："命令古埃及人停止对'太阳神'赖神的信奉，让他们改信喜克索斯人所信奉的塞特神"[11]这是亚洲塞种人打算对世界上最古老的文明传统所进行的第一次挑战。

埃及的后王朝时期是被希腊、罗马人统治的时期。波斯人在历史上也曾两次入侵埃及，第一次为第二十七朝，第二次为第三十一朝，波斯人曾把埃及作为帝国的一个行省，"每年要埃及向它缴纳大量贡赋，波斯贵族还把大批肥沃的土地据为已有，于是在埃及形成了许多属于波斯的奴隶，由奴隶劳动的大生产"。[12]波斯亦即伊朗，属于伊斯兰文化体系，位于西亚，波斯人两次入侵埃及表明，他们对古埃及富饶的物产，发达的文明十分的仰慕，当波斯人被亚历山大赶回老家时，波斯人的文化已被古埃及文化浸染一体了，他们将古埃及的乐舞划入阿拉拍文化圈内，是有着深远的历史渊源的。亚历山大赶走波斯人在古埃及建立王国，到了公元前 30 年——公元 642 年，埃及又被罗马统治，公元 7 世纪，阿拉伯帝国兴起后，将埃及正式划入阿拉伯帝国领域，从此，埃及舞蹈被正式公认为阿拉拍体系舞蹈。如果说，我国在汉唐之前传来的古埃及式的乐舞是通过中亚、西亚民族沿陆路丝绸之路传递中国，那么，在我国唐宋时代，埃及阿拉伯体系舞蹈则通过海上丝绸之路，成批大量涌入中原，它的异国情调给中原传统乐舞以极大影响。

如上所述，世界上最古老的埃及文明，就是在这样的历史背景下得到了广泛传播，在希腊一克里特岛、西亚、中亚、东南亚、南亚，我国西北地区多见埃及一阿拉拍风格的乐舞形象，它多由历史上的传播途径而来，比如，古埃及杂舞中的"肚皮舞"，这种起源于对生育女神崇拜的宗教舞蹈，在今天被称之为东方舞蹈，它之所以被称为东方舞，不排除古希腊人对古埃及人从地理上的称呼，除此之外，在于类似古埃及的身体颤动，腰臀扭摆的舞蹈形态多出现一些东方国家中，如马来群岛韦塔族妇女随节奏抖动双臂的动作，印度舞蹈者表演时不断颤动嘴唇，柬埔寨的舞蹈也是肌体颤动的舞蹈。世界舞蹈史学家库尔特·萨克斯说："在东方，许多局限于身体某些部位的类似抽搐式的动作可延伸到别的部位。好比一根快速挥动的绳索，它不再是显示单一的震动，而是交叉成波浪状的上下运动，简单的臀部或胸部颤抖的动作在跳舞的过程中形成类似蛇的动作遍及全身。只发现女人跳这类舞蹈，……尤其是柬埔寨的舞艺十分清楚地表明他们的舞蹈和这种古老的抽筋式舞蹈的近亲关系。在神话题材的舞蹈里出现一个少女停止不动，放松腿部肌肉，全身缓慢地不间断地颤抖着，似乎即将从掌心上朝向两侧伸开的双手中的一只手开始整套动作。这只手做类似

蛇行动作，柔软地沿着她们的前胸滑向另一肩膀，挑起围在胸部的围巾抵达另一手臂处，这只手臂的类似蛇的动作才停止。另一只手臂的震抖开始了。这时，少女的臀部成拱形，腹部在饰有大量闪光金属片，长达膝盖的沉重丝质服饰下后缩。”[13] 从库尔特先生的这段描述中可以看出柬埔寨的这种人体抖动的舞蹈形态是与古埃及的颤抖胴体的舞蹈非常相似。“蛇”在东方世界的父系社会里，被当作男性生殖崇拜的图腾，女子表演时腹部、臀部扭摆颤动是对“蛇”的动态进行的模仿，这类舞蹈形态与祈祷人口繁衍，农作物丰收的宗教行为密切相关。这种起源于古埃及的增殖生产的传统舞蹈得到了广大农耕地区先民的认同，古埃及的颤抖身体局部的舞蹈形态随着文明的传播，很快风靡于各地区，被各地区吸纳为自己本国传统舞蹈。古埃及舞蹈对中国的影响是以阿拉伯舞蹈形态出现的，在今天我国西北地区的少数民族如回族舞蹈中多见这种动势。它对中国的影响可能是经由喜克索斯人亦即塞种人之手传播而至。塞种人在我国先秦时期对中西乐舞的传播，起到了不可忽视的巨大作用，塞种人在历史上的频繁的东西迁徒运动，使西亚、中亚、东亚与欧洲的交流得以实现。

第二节　古希腊乐舞文化的传播

古丝绸之路之所以举世闻名，因为它是沟通人类最早文明交流的渠道。在四通八达的文明交流渠道中，包括着古代世界中最重要的两国文化交流，即希腊与中国之间的交流。在古代历史上，西亚与印度也是最早的文明发达地区，但因历史、政治等原因，曾出现过文化断层时期，而只 有希腊文化与中国文化保持了代代相传的持久性。希腊代表着西方文明，中国代表着东方文明，希腊文明与中国文明是古代历史上两条长年不断、奔腾不息的文明大河，使古代世界充满鲜活的生命力。

希腊与中国在远古时代是遥遥相隔的两个文明地区，生活在西亚、中亚地区的各民族是这两个地区相联系，相沟通的传递者。希腊与中国的最早交往始见于公元前 7 世纪历史学家普洛柯奈苏斯人亚里斯特亚士所著的《阿里马斯比亚》《独目篇》，该书出在公元前 7 世纪左右，在古希腊历史学家希罗多德在公元前 484 年至公元前 424 年所著《历史》第 4 卷中有摘录。希罗多德转述从西向东，中间有大片草原，草原地带居住十个民族，其中有塞种人，阿尔及巴矣人，依塞顿人，阿里马斯比人，希伯尔波利安人，最后一个希伯尔波利安人指的就是中国人。西方对中国的明确记载最早出现于公元前 6 世纪至前 4 世成书的《旧约》，“看哪这些从远方来，这些从北方来，从西方来，这些从秦国来……”

“我也使你身穿绣花衣服，脚穿海狗皮鞋并用细麻布给你束腰，用丝绸为衣披在你身上……”“这样，你就有金银的妆饰，穿的是细麻布和丝绸，并绣花衣”[14]据朱学勤先生研究“秦国”原音“希民”即 Si-nim,指中国，发音与中国南方吴语当中“丝”音接近，“丝”即指秦，可能根据中国传出的“丝”而得名。[15]罗马时代对中国的记载见于公元50年罗马史学家波庞尼斯·梅拉所记：“亚细亚极东地方有印度人、塞里斯人、斯基泰人。印度人地处最南，斯基泰人居于极北，而塞里斯人则住在正中”。[16]

与此相反，中国对西方世界的最初认识则是从周穆王西游与西王母会面的传说开始，而对西方的明确认识则是从汉代张骞出使西域之后。先秦时期，东西两方正处在各自发展阶段，以及与不远处的各地区、各民族国家进行交往的时期。因此，先秦时期，东西两方的贸易往来、文化交流只能是通过介于希腊与中国之间的各民族的相互传递来进行 的，文化交流开始时是局限在各自文化圈内部，随着内部文化交流轮廓的扩展，范围波及到了圈外，希腊文明与中国文明最初的交流就是以这种模式进行的。

希腊文明应从克里特岛文明和迈锡尼文明算起，从历史的共时性来看，正值中国的夏商时代。如前所述，克里特岛的文明，尤其是它的乐舞艺术是接受了它的邻国古埃及的极大影响形成的，而克里特岛文明又直接被希腊所继承，因此，可以说，希腊文明是在接受了古埃及文化的影响下形成的。

一、希腊早期舞蹈艺术
——克里特岛舞蹈形态与舞蹈文化背景

位于地中海要冲的克里特岛在公元前 3 千年就出现了黎明曙光，它受之古埃及早期乐舞艺术的影响，在不断发展中，形成自己的舞蹈特点。克里特岛的舞蹈形态大体分 4 类；第一类兵器舞，是男子手持各种兵器而舞的舞蹈，第二类是女子圆圈舞，舞姿平稳柔美，第三类面具舞，舞者戴各种动物面具和头饰而舞，第四类是杂舞，包括翻腾各种跟头，向后深弯腰等动作。[17]这四类舞蹈表明克里特岛最先从野蛮阶段步入文明阶段的发达舞蹈文化。克里特岛在公元前 3000 年时就已结束了原始生活步入青铜器时代，在青铜器时代，岛上已有不少豪华王宫建筑，舞蹈艺术逐渐摆脱原始风貌，从第一类舞蹈来看，男子兵器舞的内涵是一种防御性的武舞，它具有深刻的现实意义，训练肌体，强健肌体，可以推测这是一个威武雄壮、气势震人的武舞。

第二类女子圆圈舞，是对人类最原始一种舞蹈的传承，舞蹈史学家库尔特·萨克斯认为：“愉快而活泼地围绕着某些高大的、牢固地竖起的物体跳的环舞，

必竟是作为人类的祖先的动物传递给人类的。因此，我们可以假定环舞是旧石器时代文化的永久的固有物，也是显而易见的人类文明的最初阶段的产物”。[18]克里特岛青铜器时代的女子圆圈舞是对旧石器时代原始先民舞蹈形态的一种继承。舞蹈形态平稳、缓慢，没有大幅度的、激烈的舞蹈动作，舞姿协调轻松，反映了克里特岛物质富足，人们乐哉悠哉生活的心态。

第三类是面具舞，这也是存在世界各地早期社会中原始先民们舞蹈的普遍现象，面具舞蹈与原始宗教信仰密切相关，它带有一种物质性质。克里特岛的面具舞主要以动物面具为主。戴动物面具而舞，表明了先民们面对大自然的威慑束手无策而想出来的一种借助动物之灵来驾驭自然、获取超自然之力的一种思维观念，它有驱鬼逐疫、祈神禳福的功能。根据石福恒雄先生的介绍我们得知，早期原始先民的带有神秘宗教色彩的面具舞在对外开放的克里特岛城市里已演变成纯娱乐、纯表演性的舞蹈艺术了。

第四类杂舞是克里特岛直接接受古埃及舞蹈影响的舞蹈，杂技、向后弯腰、大跳、空中旋转等，这些舞蹈动态是克里特岛人普遍喜爱的舞蹈技术。据石福恒雄先生介绍，克里特岛人好像普遍都会这种被其它民族地区的人认为不可思议的舞蹈技巧。这些舞姿技巧反映了海洋民族克里特岛人的愉快心态。公元前1400 年，克里特岛文明突然消失了，但是它的舞蹈艺术通过希腊本土的迈锡尼文明直接传递给了希腊人。

二、希腊舞蹈形态

希腊人通过克里特岛人从埃及那里学会了修建神庙、宫殿、浮雕、人体雕塑的艺术同时，也学会了埃及舞蹈艺术，并且将神话故事，哲学思想巧妙地按排在舞蹈里，使古希腊的舞蹈艺术与神话故事、哲学思想相互交叉、叠合在一起，成为后世不断模仿、创作的楷模。

古希腊的舞蹈基本分为：雅典式舞蹈、斯巴达式舞蹈、戏剧舞蹈、狂欢舞蹈。

在雅典式舞蹈中又细分为日神精神舞蹈和酒神精神舞蹈。斯巴达式舞蹈是一种对人体进行战斗训练的武舞。戏剧舞蹈是古希腊高度发达的悲剧、喜剧艺术表演当中不可分割的一个组成部分。狂欢舞是民众们的民俗舞蹈。下面对这几类舞蹈进行分别叙述。

古希腊的日神精神舞蹈是一种带有克制与理智内涵的舞蹈，它主要表现为神祇舞蹈，这其中主要有歌颂人类繁衍的万物女神欧律诺墨舞、敬奉太阳神阿波罗的舞蹈和三女神舞等。

欧律诺墨舞是古希腊神话传说当中一位重要的神祇，古希腊人认为她是创世之神，亦是舞蹈之神，在古希腊的创世神话中这样描述她："万物之女神欧律诺墨赤身裸体从混沌中产生，但她找不到一块稳定的地方立足。于是，她划分出天空和海洋，独自在浪花尖上翩翩起舞。她向南方舞去，于是南风吹动。在急速旋转中，她又抓住了北风'阿瑞阿斯'，在手中搓揉，创造出一条大蛇"俄菲翁"(ophion)。女神的狂舞使大蛇变暖，长大成熟，变成红褐色，他盘绕起肢体，挪动着与女神交合。这样，女神就有了身孕。怀孕的女神变成一只鸽子，在浪涛尖伏窝，生下了"宇宙卵"(Vniversal)，俄菲翁按女神的吩咐在卵上盘绕七次，宇宙卵裂成两半，一阵翻滚之后，日月星辰，大地山河，草木鸟兽，都出现了，都在赤裸的女神舞蹈中出现了。"[19] 从发生学的角度来看，这显然是一个在母系社会中产生的神话舞蹈，也说明古希腊人认为舞蹈伴随人类而产生的观念。同时证明，古希腊人认为，人类诞生之日起，或者说人类尚未诞生之起，就有一个舞蹈大神存在，神话虽然充满了浪漫的唯心主义色彩，但充分说明古希腊人对舞蹈的挚爱程度。有诗人赞誉古希腊是一个舞蹈大国，不是没有原因的，因为舞蹈从一开始就伴随着古希腊人，并是古希腊人生活的重要组成部分。此外，再从舞蹈形态学来看，女神欧律诺墨在"浪花尖上的翩翩起舞"和"急速旋转"的舞蹈，我们可以把它推测为是一个体态轻盈、向上跳跃加上旋转动作的舞蹈形态。它反映了古希腊的舞蹈精神的动势，它与东方舞蹈双脚沉稳踩踏大地的动势完全不同，是带有日神精神的舞蹈。

敬奉太阳神阿波罗的舞蹈是最能体现古希腊日神精神的舞蹈。阿波罗是古希腊人敬畏、崇拜的神祇，太阳神阿波罗在古希腊人像雕塑中的形象是：椭圆形的面庞，又高又直的鼻梁，平额、弯眉，微隆起的嘴，表情宁静、肃穆。希腊神话中，主要的神有众神王宙斯，婚姻之神赫拉，太阳神阿波罗，智慧女神雅典娜，酒神俄奥尼索斯以及爱与美女神阿芙洛黛蒂又称为维纳斯。这些神祇都被古希腊著名雕塑家雕塑成像后放置在神坛和大庙里，希腊人每年定期对它们进行祭祀和办庆节，在对诸神祭祀的仪式上，人们进行颂歌和舞蹈等活动。古希腊最著名的神庙祭祀活动在德尔菲，德尔菲神庙是宇宙的中心，因此，也成为全希腊宗教的中心，它是希腊日神精神的象征。祀奉太阳神阿波罗的舞蹈是一个平稳、和谐的女子集体舞。一群清纯靓丽的年青少女们手牵着手，唱着赞美诗歌，绕着神庙行走转圈，动作单一，舞步简单形体姿态自由、松驰，没有大幅度的动作以及跳跃动作，是肃穆，虔诚的敬神舞蹈。

三女神舞也是女性表演的圆圈舞，是祭祀智慧女神雅典娜的舞蹈，舞蹈时由三位少女装扮成三个女神，她们手牵手，唱着赞美歌，向雅典祝愿，然后围

着神殿和祭坛舞蹈。三女神舞的舞姿在雅典卫城中的巴特农神殿里还存留着一些雕刻形象。迟轲在《西方美术史话》中这样描述三女神的形象："……由丝质长袍裹着丰盈的肉体，洋溢着青春的光彩，相互倚靠的姿态令人想到少女们特有的亲昵神态和她们闲适舒畅的心情。三个人物的构图安排，人体造型和衣褶线条，充分显示了艺术家在赞美形体美和生命力……。"在这里，'神'已经被"人化"，神是人的最完美的体现。

最能够体现希腊日神精神的舞蹈则是准备参加奥林匹克运动进行人体健美展示的那些舞蹈术。奥林匹克是敬祀万物之神宙斯的节庆，也是希腊最盛大的节日，在每年夏至后第二次月圆时举行。节庆一共 5 天，举行的项目有各种体育竞技，还有诗歌朗诵，歌舞表演，它具有宗教、体育、艺术、文化、政治等多重意义，因而，极受古希腊人的重视。凡是在奥林匹克运动会上获奖的运动员都会被雕刻家雕成纪念像，成为全希腊人顶礼膜拜的偶像，比如《掷铁饼者》，"创作于希腊艺术繁荣时期（公元前 470-450 年），是体现和谐的典范之作。艺术家选取了运动员鼓起全身力量，要把铁饼掷出前的一刹那姿态。为了让铁饼具有最大功能，他把铁饼向身后尽量甩动。他侧弯着腰，一臂由于转动铁饼而向身后尽量甩动。另一臂自然向下方低垂，虽没握物，但不并轻松。两臂如弓背，均匀地承受着运动的压力。运动员的腰腹部处于收缩状态，腿部由于这种状态而弯曲，像一个被压缩的弹簧。施加压力为的是触发反作用力，一个动作达到顶峰状态必然过渡到后续动作。观众自然会联想到运动员的下一个动作：腿部猛蹬，腰腹展开，挺胸抬头，握铁饼的手臂借助身体强大的爆发力，用一个漂亮的孤线动作，把铁饼抛出去，同时，身体将沿中心线施旋转。《掷铁饼者》是一个包含多种矛盾和变化的综合体，它是两个动作和姿态的过渡状态，是变化的空间和时间的载体，是多种力量集聚、对抗、较量的力场。希腊人以这件精心设计的作品表达他们对世界结构的深刻理解，宣传并证明统一的世界观，炫耀他们驾驭世界的能力。"[20] 根据张延风先生的解释，我们理解了《掷铁饼者》是充分展示了古希腊艺术当中日神精神的人体雕塑艺术，也可以说是借助神力树立的人格典范。

三、古希腊舞蹈艺术的理念

古希腊舞蹈艺术的基本理想是在古希腊美学思想的指导下形成的，具体表现为以人为本的理想。古希腊美学是西方美术史的开端，恩格斯说："在希腊哲学的多种多样的形式中，差不多可以找到以后种种观点的胚胎萌芽。"[21] 的确如此，西方各种文化观念，包括舞蹈美学在内，都能在古希腊找到它的源头。

如希腊的历史大约从公元前十三世纪开始，公元前 8 世纪进入奴隶制社会，公元前 5 世纪，奴隶社会进入全盛期，从历史记载来看，古希腊的美学产生于这一时期，古希腊的舞蹈艺术的基本理想也在这一时期的美学思想指导下，日臻完善。

古希腊的美学与人的关系十分密切。美学是审美意识的理论形态，那么对人的赞美则是审美意识形象地，直观的表现。古希腊的悲剧诗人索福克利这样说："世间多少惊奇事，可没有什么比人更足惊奇；他到夜色的海上，冬季的南风吹着他在四面高涌的波浪中穿行；那不灭不倦的大地，那最高最古老的女神，他要去烦扰，年年用马的变种，拖着犁头来回的翻泥耕种"。"他张开织成的网罗来扑取身心轻快的鸟类、野兽的种族和大海里的水物，真是聪明无比。他还用技术来制服居住在原野的，遍山游行的兽类，他驯养鬃毛蓬松的马，把轭驾在它的颈上，更把奔跑不倦的山牛驯养下来。"

"他更学会了语言，风样快的思想和社会生活的习惯，学会了怎样躲避露天的酷寒和暴雨的尖 箭。什么事他能够应付，对那些未来的事也样样也有办法；甚至对难于医治的病痛他都能够设法避免……"[22]

从索福克利的诗句中可以看出，希腊诗人对人的最高评价与赞美。人能够克服自然，创造出许多惊奇事，世间上没有什么能与人相比，人是古希腊世界观的核心，古希腊最初的审美意识和思想感情都是围绕着人而展开。

罗马共和国时期伊壁鸠鲁派的重要诗人和思想家卢克莱修在《物性论》中对人类的审美意识和各种艺术的形成这样说：最原始的人象野兽一样，整天赤身裸体在丛林和大地上漫游，最初学会使用各种工具，发现了火，学会缝制皮衣，开始吃熟食，体力增强了，人类开始了欣赏自身形体的审美意识。人的审美意识离不开当时社会物质生活的现实，当时原始人的生活环境非常恶劣，人的生活要靠采集、渔猎来维持，如果没有强健的体魄，是不能适应艰难环境的，为了生存，需要强健的体魄。因此，原始人最初的审美意识，便是对人的形体健美的欣赏。[23] 当原始人注重强健体魄的锻炼、学会了种植，生存有了基本保障之后，便开始寻找精神生活的快乐，人们开始模拟自然、唱歌、跳舞。卢克来修这样说：

"人们用口模仿鸟类的流畅歌声，
远远早于他所能够唱出富于旋律，
而合乎节拍的歌来愉悦耳朵。
风吹芦管而引起的鸣啸，
最先教会村民去吹毒芹的空管。

之后他们所逐渐学会优美而凄惋的歌调，
……这些歌调会安慰人们的心灵，
在他们饱餐之后使他们快乐——
因为这种时候一切都受欢迎。
那种时候，古怪的快活会怂恿他们，
去把那用花朵和树叶编成的冠环，
戴在各人头上，围在各人脖子上，
去跳呀舞呀而不理会什么节拍，
四肢古怪地摇来摆去，用不雅观的脚，笨重地击打着大地母亲——
这样
就引起了一阵一阵快活的大声哄笑。
(24)

从卢克莱修的诗中，我们可以得知，古希腊人的最早舞蹈，就是一种追求自由，不受任何约束，任何限制的舞蹈，舞蹈的目的就是追求快活。于是，自由、快活成为古希腊早期舞蹈艺术基本理念。

古希腊的神话是世界文化宝库中的瑰宝，希腊神话“不仅是希腊艺术的宝库，而且是希腊艺术的土壤。”(25) 在希腊神话中，有美神阿芙洛底德、文学之神阿波罗和九个缪斯（文艺女神）的美的形象。这些神的形象，不过是人而已，都是一些形体高大，健美的人而已。希腊神话情节也是实现生活的反映.“古希腊人对人体美似乎格外重视，他们十分懂得如何显示和欣赏人体的健美，以至可以赤身裸体参加体育比赛，他们还请最杰出的雕刻家为奥运会上三次冠军的获得者塑像，并将其它放在在天神宙斯的旁边，敬若神明，顶礼膜拜。”(26) 由此得知，希腊神不过是更英武，更优美，更健壮的人罢了。古希腊的雕塑，表现的往往既是神，也是人，文艺之神阿波罗也许就是体育优胜者，美神阿芙洛底德也许就是婀娜美丽的女舞蹈家，九位缪斯也就是头戴花环快活舞蹈的年青姑娘们。神被拉到人间社会，人的生活又被提高到艺术表现的境界，并被当作神而受崇拜。人的精神，人的生活，人的形体都是健康的。现实生活充满快活，充满阳光，丰富多彩，这种世界观形成古希腊人的舞蹈艺术特点，表演者追求一种诗的意境。普鲁塔克（约 46-127 年）罗马帝国时期的哲学家，传记作家，演说家和自然科学家。他曾接受柏拉图、斯多噶派，毕达格拉斯，亚里士多德的思想影响，他对诗和画和舞蹈提出自己的见解：“诗和舞蹈的关系比诗和绘画的关系更紧密，古希腊人歌颂太阳神阿波罗和酒神狄俄尼索斯的神话从绘画转移到舞蹈，称舞蹈为无声的诗，诗是有声的舞蹈。”(27)

诗是浪漫的，抒情的，优美的，古希腊的艺术写出诗的色彩。如爱奥尼亚流派大师创作的提洛岛胜利女神的形象是一种凌空展翅的胜利女神的形象。它充满了诗情画意，这可能就是我国早期石窟壁画中“飞天”形象的源头。另外，古风时代的文物浮雕——“路德维希宝座”上表现了阿芙洛底德（维纳斯）从海中诞生的情景。阿芙洛底德和仙女们，身材秀美，浑身上下洋溢着青春的光彩，在宝座的两扶手壁画的浮雕上，有一个着衣的主妇，还有一个裸体的吹笛伎女。阿芙底洛德和仙女们，吹笛伎女都身披轻纱，轻纱衣裙更加强了人体曲线的表现，造成亦真亦幻的迷人的美的感觉。[28]

在古希腊、轻纱、展翅凌空等等艺术创作方法都是在追求一种轻盈、飘逸的形象感觉。

“美在和谐”这是古希腊美学大师想出来的美学观念。古希腊的人体艺术体现了这一观念。也是古希腊舞蹈的艺术不断追求的美学理想。古希腊舞蹈艺术的理想与成就的形成发展，一方面接受了当时社会的经济，政治文化以及其它艺术门类的影响，另一方面，它又推动了社会政治、经济、文化等其它艺术门类的发展。

古希腊的舞蹈首先是为现实的需要服务。

健壮的体魄才能战胜自然，才能在运动场和战场上争得荣誉。在这种世界观的指导下，它的舞步艺术都围绕着训练人的强健形体而展开。它的现实主义的突出成就是塑造完善的、真实的人的形象。

其次，古希腊舞蹈艺术为追求一种诗的境界和“憧憬天”的宗教观念，借用轻纱和展翅凌空来追求自由、快活、运动的理想境界。这种舞蹈艺术的美学特征，后来极大地影响了西欧的芭蕾舞艺术，也对犍陀罗宗教艺术产生了极大的影响。犍陀罗佛教艺术对中国佛教艺术影响极大。因此可以断定，中国古代西北地区的佛教艺术是受到了希腊、罗马艺术的影响。

四、古罗马的舞蹈艺术

古罗马建立在意大利半岛上，意大利的地理自然环境比希腊优越，它不像希腊那样被高山峻岭和众多海湾分切成大大小小许许多多狭小的地块，纵贯全境的阿平宁山脉将半岛隔开，北部有肥沃的平源，宜于农耕，东部悬崖险滩，南部和西岸有良好港湾，古罗马就从这一端开始接受希腊文化的传播。

古罗马的文化是建立在古希腊文化基础之上的，它对古希腊文化的接替始于希腊化时期。所谓希腊化是指从公元前 334 年亚历山大东征开始到公元前 30 年罗马彻底战胜希腊的这一段历史。在这一段历史阶段中，古罗马逐渐接替了

古希腊的统治地位，成为欧洲的政治文化中心。

古罗马的历史分三个阶段，第一阶段王政统治阶段（公元前 753 年-510 年），第二阶段共和国时期（公元前 610-27）第三阶段是帝国阶段（公元前 27-476）这一阶段从渥大维掌权执政到公元 193 年的二百年间里，罗马帝国的政治、经济、文化、艺术得到了空前发展繁荣。

希腊化和古罗马时期，前后经历六个世纪，是古希腊文化逐步衰弱，罗马文化继承兴起的时期。希腊北方马其顿王腓力二世的儿子亚历山大于公元前率军东征，十二年间征服了小亚细亚、叙利亚、埃及、巴比仑、波斯、印度等国，成为横跨欧亚非三大洲的庞大帝国，在世界范围传播了古希腊的文化。亚历山大在埃及建立了亚历山大里亚城，希腊的文化从雅典转移到这里，成为世界文化传播的中心。罗马通过亚历山大里亚的文化传播，才得以继承古希腊文化。古罗马对古希腊文化的继承主要表现在物质领域，在精神文化上，虽然也有一些著名的诗人如维吉尔、贺拉斯、奥维德、哲学家卢克莱修等人出现，诗歌、戏剧、雕刻、建筑虽然取得光辉成就，但罗马文化没有古希腊那样对文化的不断创新精神，以及作品内含深刻的思想理念。实用、浮华是古罗马人追求的目标，古罗马的不断对外扩张侵略、掠夺，引来大批物质财富，这也都是为了满足穷奢极欲的享乐生活的需要。

此外，古罗马人与古希腊人不同之处在于，古希腊人生活在阳光明媚，气候温暖宜人的自然环境当中，文化艺术追求和谐、宁静、自由的气氛。所有的艺术通过和谐而统一起来，通过和谐来体现艺术的气韵，体现生动的生命力。古希腊艺术象它的传统瓶画“燕子喻春图”一样，充满春天的色彩，春天的朝气，春天的温馨。这种美的艺术的创造只有注重个性，注重自由，注重民主的希腊公民才能做到，而古罗马人则不同。古罗马既是农民又是军人。农民出身的军人既有高度的自律性，又有不屈不挠的战斗性。古罗马自有人以来，就规定有全民皆民政策，全罗马无论老少均有服兵役的义务，在军事统治下生活，是不自由的公民。古罗马人自小入伍，就接受残酷的军事训练。战士稍有过失便遭到狠毒的鞭笞，军队中的残酷训练，使古罗马士兵失去了个性展示的机会。另外，古罗马人的常年战争，人命如草，造成了古罗马人极时行乐的宿命思想，人生在世吃、喝、玩、乐成为普遍生活准测，对艺术没有创新，没有追求，只一味追求低级庸俗色情的娱乐和欣赏粗野、原始、血肉狼籍的角斗游戏。从这一意义上来看，古罗马人的文化艺术基本没有什么成就，舞蹈艺术更是没有它应有的地位。在古希腊认为优秀的战斗指挥者即是优秀的舞蹈教师，而在古罗马则被认为“真正的君子不跳舞”。但是，君子不跳舞，不说明舞蹈不存在。

舞蹈是古代先民普遍日常生活行为，在古罗马也同样不可避免地存在着。古罗马早期曾有一个称为“莎莉伊”的舞蹈团。“莎莉伊”是拉丁语，它是指舞蹈用语，或指舞蹈演员。实际这个用语包括的意思很多，它不仅指清理田地的僧侣和主持“战斗之神”祭礼的僧侣，还指那些跳“战斗舞”的士兵。“战斗舞”的舞蹈色彩很浓，演员们列队而舞，一般在三月份和十月份的演出。演出期间为三周。演出时，演员们身着刺绣的紧身短上衣，戴着高高的尖顶帽子，在大街上，手执木盾，边唱着圣歌边行走，变化着各种队形。[29] 除此之外，古罗马人每年 3 月，还举行纪念“潘神”活动。（潘神是指人身羊足，头上有角的畜牧神。）在十二月中旬，主持礼祭的司仪们，持鞭裸体，在罗马大街上进行舞蹈表演。在纪念“农神”的大型祭祀活动里，人们大摆宴席，痛饮美酒，之后到大街跳舞。这种民间俗乐舞传统后来被出自于基督教的圣诞节日的继承。

罗马人仰慕希腊文化，可没有对古希腊舞蹈文化进行发扬光大，而是把它作为追求刺激、色情、低级品味的娱乐工具。这也与古罗马统治阶段的尚武的军事扩张有关。残酷的流血战争，形成了古罗马人好战善斗的性格。他们把古希腊轻松、愉快的舞蹈艺术变成了粗俗的消遣性活动。古罗马人喜欢惊险奇诡的杂耍技术等刺激性的娱乐。继承了古希腊克里特岛高超杂技技术，又对此进行了令人目瞠结舌的技巧创造，使杂技更具有了强烈刺激的感官作用。

此外，“拟剧”是古罗马的代表性艺术，拟剧也称作“哑剧”，是演员用手势和身体动作姿势去表现一定故事情节的艺术，“似剧”是在古希腊的戏剧艺术和古罗马人的审美趣味结合的基础之上形成的。

但“拟剧”中没有古希腊戏剧艺术中优美、典雅、流畅动人心弦的台词，它只有音乐伴奏，演员靠不同的各种面部表情，摹拟不同人物的各种动作来塑造人物形象。“拟剧”的内容多取材于悲剧和史诗，如《俄狄普斯王》、《战神马尔斯》、《爱神维纳斯》、《大力士赫库力斯》等等。

“似剧”是一种“摹拟舞蹈”，但它不像舞蹈动作那么优美，婀娜多姿，讲求人体线条美。它之所以受古罗马人欢迎，是因为古罗马是一个多民族国家，各民族使用不同语言，如拉丁语、希腊语、叙利亚语等，各民族之间不容易沟通，如果只用一种语言演出戏剧之类的作品，就不卖座，没有票房收入，用多种语言同台演出又不可能，因此，哑剧应运而起，并受到了古罗马各民族人们的欢迎。

拟剧代替了舞蹈占领了罗马的舞台，作为人体艺术之一，舞蹈虽然在古罗马没有地位，但是，古罗马的一些艺术理论家对人体美的见解却是精辟独到的，成为西方现代舞蹈艺术追求的美学理想。如古罗马最重要的哲学流派——斯多

噶派，就很注重在人身上寻找美，如斐隆说："形体美在于很匀称的各个部分，在于美丽的肤色和发达的肌体。"[30] 克吕西美说："人体美是构成相互间关系以及对整体关系的各个部分之间的对称。"美学家提出的这些人体美的思想不仅成为绘画，雕塑对人体的美的尺度，而且也是舞蹈艺术对舞蹈形体条件要求的标准。他们指出的有关人体美的观点后来成为文艺复兴之后产生的芭蕾舞艺术的理论指导。为后世欧洲芭蕾，现代艺术打下了深厚的理论基础。

五、波希战争与希腊文化的东渐

公元前六世纪末，正当希腊奴隶制联邦完成自己的形成之时，就遭到了波斯帝国的威胁。

古代波斯，兴起于伊朗高原的西南部。伊朗高原包括现今的伊朗、阿富汗和巴基斯坦西北的部分地区，它西临扎格罗斯山脉，东至印度河流域，北接里海与中亚盆地，南濒波斯湾的阿拉伯海。伊朗高原四周被群山环绕，平原少，有广阔的草原，其中还有不少干旱的沙漠。

古代伊朗高原的人种十分复杂，在高原东部有斯奇提亚人、塞人，高原西部山区有古提人、路路贝人、喀西特人和埃兰人。后来又有米底人和波斯人进入伊朗，这两支人种语言，属于印欧语系东支的伊朗语族，通常人们称为"雅利安"语言，说"雅利安"语的人就称为"雅利安人。"他们建的国家就叫"雅利安人的国家"。进入高原的米底人居住在伊朗高原西北，波斯居住在西南。

在波斯帝国建立之前，伊朗高原西部曾先后兴起过埃兰和米底两个国家，埃兰曾是古代伊朗高原和两河流域之间进行密切交往的桥梁，公元前七世纪，埃兰被亚述帝国所灭。米底是继埃兰之后另一王国，米底人主要从事游牧、畜牧业和农业，由于它经常受到亚述帝国以及来自东方一些游牧民族的侵扰，因此，促进了米底人部落联盟的形成，到了公元前 600 年-500 年时米底发展为一个强大的国家。但是，由于米底国家版图过大，组织力量薄弱，国内许多独立的部落，逐渐增强自己的势力之后，开始摆脱米底国家的统治，在公元前 558 年，波斯人掀起了大规模起义，摆脱了米底的统治，后来又兼并了米底，扩张版图，成为强大的帝国。

推翻米底统治的波斯王居鲁士，是一个雄才大略的统治者，他建立了一支强大的军队，军队士兵从小就接受骑马和射箭的训练，他们勇猛、果敢、善战，所向披靡，居鲁士就靠着这支军队征服了小亚细亚，小亚西海岸希腊人的城邦，占领了巴比伦，又远征了中亚的大夏和花剌子模等国家。居鲁士被锡尔河右岸的马萨革泰人杀死之后，他的儿子冈比斯继位，公元前 525 年，冈比斯征服了

埃及。波斯帝国的大权传到大流士一世手中，大流士一世血腥镇压人民起义中登上帝位。他采取君主专制政体，进一步向外侵略扩张，使得波斯国家的版图，东至印度河流域，北至中亚，西达爱琴海周围的岛屿。在阿喀美尼朝波斯大流士一世，（前 521-486）的贝希斯登铭文第一栏第 12——20 行载："国王大流士说，按照阿胡拉玛兹达的意旨，下列诸即归属于我，我成为他们的王，波斯、埃兰、巴比伦、亚述、阿拉比亚、埃及、海滨的人们，萨尔底斯、伊奥尼亚、米底、亚美尼亚、卡帕多细亚、帕提亚、德兰癸亚那、阿列亚、花剌子模、巴克特里亚、索格底亚那、乾陀罗、saka、沙塔吉提亚、阿拉霍西亚、马克兰、凡二十三郡。"在第五栏第 20-30 行载："国王大流士说，后来，我和军队一起向 saka 人进发。于是，他们一戴尖帽的 saka 向我推进。我来到海边，用木材和全军一起渡河。接着，我猛烈攻击 saka 人，俘获其别部，他们被绑着带到我这里来，我杀死了他们。他们的首领斯昆卡被抓住带到我这里。如我所愿，我使另一人成为首领。此后，这个郡成了我的"[31]

从贝希斯铭文即知，大流士一世统治的波斯帝国曾在古代世界历史中占据重要的地位，波斯大帝国的出现加强了西亚、中亚和南亚等地区之间的联系，促进了中西方之间经济、文化交流。先秦时期的"丝绸"之路，也通过这个大帝国而发生作用。在大流士一世统治时期，为了军事和商业的需要，修筑了两条国际交通大路，"一条是从以弗所（爱琴海东岸）经过萨底斯、巴比伦，直到帝国都城苏萨。另一条要道是从巴比伦通过巴克托里亚（大夏）到达印度河流域。在道路的沿途，除了保证给养组织防卫外，还建立了驿站制度。在全程长达二千四百多公里的"御道"上，每隔二十五公里设立一个驿站，每站都备有骑手和马匹进行轮换。保证住在苏萨的波斯国王能够吃到从爱琴海中捕捞的鲜鱼，就是靠驿站传送的。"[32] 波斯与爱琴海有着一条畅通无阻的交通大路，这条大路必然会有波斯与希腊文化艺术的交流活动。大流士一世除了重视陆路交通的建设之外，也注重开辟海上交通。他组织开凿了从尼罗河通向红海的运河，使得埃及通过海上航行同美索不达米亚、伊朗高原联接起来。

波斯帝国的水陆交通四通八达，非常有利于商业贸易的发展，在帝国统治的广大区域内，定居民族和游牧民族，展开了频繁的贸易往来，交换的商品有布匹、谷物、牲畜、皮毛等，除此之外，还进行广泛的中介贸易，它既与地中海沿岸的地区发生贸易，同时也和西亚细亚各地保持着经济联系。同时又是这两方的中介桥梁，掌握着东西方的中转贸易。贸易财富的积累使波斯人在西亚、埃及和小亚西亚各地建立了许多大庄园。庄园里的奴隶基本是各国战俘。贸易交往，战俘的利用，使波斯人有机会广泛接触各国文化，可以说波斯文化是在

对许多民族和地区征服，广泛吸收被征服地区文化养分基础之上建立的。希腊史学家希罗多德说："象波斯人这样喜欢采用外国风俗的人是没有的。他们穿美地亚人的衣服，因为他们认为这种衣服比他们自己的衣服要漂亮；而在战时他们所穿的又是埃及的铠甲。"[33]

古波斯人的文化博采众长，像蜜蜂采花一般，经过酝酿发展自己的文化，再向其它地区传播，此外，还拥有土生土长的文化，随着它的南征北战，传向远方。如起始于波斯的"琐罗亚斯德教。波斯的宗教最早的表现形式是自然崇拜和多神崇拜，有牛、马、羊、犬等图腾，也有人们对太阳、火等的崇拜。尤其对火的崇拜为甚。波斯帝国形成后，波斯的部落神阿胡拉·玛兹达成为主要的祭祀神，人们把它作为本部落崇拜的善神，把别的神称为恶神。从此波斯宗教出现了善恶之分。这种善恶二元论一直成为祆教的真髓。阿胡拉·玛兹达是光明、幸福、温暖的善神，安格拉·曼尼是黑暗，罪恶破坏的凶神。世界上一切光明与黑暗，善良与罪恶、幸福与痛苦的斗争，均来自阿胡拉·玛兹达和阿格拉·曼尼之间斗争。琐罗亚斯德教把火看作神圣之物，爱护水、火、土和空气的洁净，还认为人在今世与来世都有生命，来世的苦乐、来自今世的善行，善良人会得到阿胡拉·玛兹达的宠爱，能进入乐园，行为恶劣的人，将坠落火狱。琐罗亚斯德教是为奴隶主阶级服务的，波斯帝国用它来巩固政治统治，它称地上国王随时都有"永不熄灭的神光"伴随着。大流士一世将琐罗亚士多德教奉为国教，大流士一世把它对其它地区侵略的行为认为是在执行阿胡拉·玛兹达的意愿。琐罗亚斯德教在大流士一世统治时代是最为兴盛的时代，它随着大流世的侵略战争而传播四方。琐罗亚斯得教于南北朝时传入中国。在我国长安、洛阳还建有寺院。琐罗亚斯德教最初传入中国时以"摩诃"相称，它代表琐罗亚斯德教的"天神"。晋人崔豹作《古今注》，说西汉时，张骞出使中亚、西亚、从那里传入胡乐，称为横吹乐，但只得到《摩诃兜勒》，它代表着不同波斯国的信奉神。在琐罗亚斯德教的古经《阿维斯塔》中："摩诃常驾瘤牛所曳月车。瘤牛在安息时代被说成生有两翼，代表摩诃神与原生牛"[34] "月亮在古代伊朗和美索不达米亚被当作生命源泉，丰收女神最初也与月亮相关联"[35]公牛是月神驾驭的动物。波斯人信奉摩诃代表天神，"兜勒"代表雨神，伊朗高原常年干旱，于是《摩诃兜勒》成为波斯人重要的宗教祭祀求雨活动。在波斯，进行《摩诃兜勒》祭祀活动中常伴有求雨，祀丰收的乐舞，一般由农民表演。乐曲雄壮宏伟，鼓角嘹亮。是一部琐罗亚士德宗教乐曲，这一乐舞后来传入中国。根据新疆一带发掘的文物考古证明，"可认为天山附近的游牧民族塞人，是早期传导琐罗亚斯德教的桥梁"。[36]琐罗亚斯德教的天祠或祆庙，

在战国时代就已出现在新疆。《大唐西域记》卷十二记褐盘陀国（塔什库尔干）的开国传说中，就有波斯国王娶妻因战争将中国王女安置在孤峰上，有士兵日常巡逻的传说。《大唐西域记》卷一屈支国（库车）“国东境城北天祠前，有大龙池”，明确记此地有天祠。由此而知西北游牧民族对波斯宗教文化的传播起到了至关重要的作用。

波斯的文化由中亚、西亚的游牧民族传送给中国。而更远的埃及、希腊、罗马的文化也曾经由波斯以及西北地区游牧民族传递到中国。

春秋战国时代，“丝绸之路”已经凿通。在公元前六、七世纪时，相当我国春秋初期，就已有希腊人到过“绢国之都”，希腊文化罗马文化，波斯文化就通过春秋时代的早期丝路传入中原。

在希腊学者当中有关蚕茧的记载，如蚕的名字，最早就见于希腊学者亚里斯多德（约公元前 384——前 322 年）的文集之中。春秋战国时期，我国的纺织业已比商、周时代有了较大发展，用各种彩丝织出来的彩饰，彩衣，彩绣吸引西北少数民族，并通过他们传向欧亚地区，商朝很重视外贸，春秋战国时期，西北地区的游牧民族都惯使用车马，他们和月氏人、塞人、波斯人经济、文化关系密切，中国的丝绸通过他们传向遥远的西方。丝路最西端在希腊，希腊的雕塑、绘画中多见有透明轻丝的衣着，巴克农神庙中的命运女神，穿着柔软清丽的丝织衣料，有人推测这种透明轻丝只有中国才能制造。而这些丝绸业的运输是那些波斯人月氏人、塞人以及我国西北少数民族充当了中介商。

考古学家斯坦因说：“中国出品中的使臣携至西方者，以细丝为最著。自是以后，希腊和罗马文化所被之都市，皆知丝之西利斯（即赛里斯）人之名。西利斯者，即古罗马语对于中国人之称呼也。其后数世纪间，西方丝业皆为中国所专利，可知丝织通商与中国关系之重大矣”。[37] 公元前七世纪，居住在中亚、西亚一带的戎、狄不断向东移居，传来西方的商业和文化信息，中国黄河中下游的文化信息也随同这些骑马民族传向遥远的西方世界。可以说，中亚地区的塞种人和各戎狄民族是中原与西亚、希腊罗马进行交易最早的中介商。随着春秋战国时代的“丝绸贸易”交往。中国开始逐渐了解希腊、罗马，同时也逐渐开始接受来自遥远的西方世界的文化艺术。了解的途径主要通过横亘于中西交通大道的波斯帝国统辖的地域。

波斯对希腊文化的传播除了商业贸易之外，还不能排除波斯帝国对希腊国土的多次侵扰，尽管它最后以失败告终，但从客观上讲它传播了希腊文化。其根据之一就是波斯与希腊发生了三次大的战役，发生希波战争时，“有许多中亚花拉子模人，索格底亚那人，巴克特里亚人，后来都参加了波斯对希腊的战

争。那时中亚曾成为波斯帝国的重要后方基地，”[38] “古希腊雅典的灿烂文化，招来不定居的游牧民族的羡慕，招致游牧民族纷至踏来的局面，但是它的军队是由波斯人、亚述人、阿拉伯人、印度人、非洲人以及被裹胁的奥尼亚人组成的杂牌军队，庞杂的人员，组织力量松散”[39] 最后败在希腊人手中。在波斯向希腊发动的三次大的侵略战争中，那些来自中亚不同地区的人亲眼目睹了希腊文化，也为希腊文化的传播起到了一定的推动作用。

第三节　先秦时期的丝路乐舞

一、西域乐舞对中原乐舞文化的冲击

1、小臣墙刻辞

在探讨西域与中原乐舞文化的最初交往这一问题时，我们的研究方法除了靠古文献之外，还要依赖文物考古，沉静的物态能够帮助我们研究远古的历史与文化。

北京大学考古系林梅村根据殷墟发现的出土文物“小臣墙刻辞”的内容断定中西文化交流早在殷商时就已开始。有关“小臣墙刻辞”早在 1930 年时，就已经由董作宾向学术界进行过报告，但只是些对殷代帝王进行宗教活动的描述。林梅村在此基础上，又与一些学者根据《甲骨文合集》著录的“小臣墙刻辞拓片”，并在胡厚宣《甲骨续存》释文基础上，综采各家意见，对小臣墙刻读法重新进行了分析：

“1、[隹（唯）口口，]小臣墙从（纵）伐。禽（擒）：信（辛）美

2、人廿又四，内（芮）人五百七十，（奚）女百

3、六十，车二丙（辆）；唬（柙）百八十三，函五十，矢

4、六十。又（侑）白（伯）文鹿于大天）”乙。用隹（帷）中，白（伯）　（服）

5、（奚）女于祖乙，用美于祖丁。曰：“京！易（赐）

6、[女（汝）口胄]”

林梅村对这篇刻辞大意这样解释：“时唯……小臣墙跟踪追击，讨伐敌人。所获战利品计有：辛国美人 24 名，芮国人 570 名，奚国女子 160 名。车 2 辆，甲衣 83 副，箭 50 个，箭头 60 枚。殷王与众方伯刑杀纹鹿以祭天于乙宗庙，在先王成汤面前共饮鹿血酒，歃血为盟。用帷中曲伴秦，众方伯或由奚国女子服侍，行御祭于祖丁宗庙，或由辛国美人服侍，行御祭于衣于宗庙。殷臣传旨曰：“京人！殷王赏赐你们……头盔。”[40]

在“小臣墙刻辞”中提到的“饮鹿血酒”、“歃血为盟”、“帷中曲”、“辛国

女子”等都表明这 些都不是黄河中下游流域农业定居民 的行为方式，而只有游牧民族才会具有这样的习俗 。

“小臣墙刻辞”告诉我们这样一个历史事实，殷人讨伐敌人之后，举办了盛大庆典活动，在庆典仪式上，殷王与周人一起饮鹿血酒，歃血为盟，并且还有辛国、芮国、奚国美人陪伴歌舞。想必她们会在帷中乐曲的靡靡之音中，翩翩起舞以娱殷人王君。《山海经·海内北经》载：“犬封国曰戎国，状如犬。有一女子，方跪进杯食。有文马，缟身失貌”。犬封即文献所谓犬戎。当时的辛国与西羌、犬戎接壤，那么辛国的文化必然带有西北民族色彩。辛国、芮国、奚国女子表演肯定是西域异国情调的乐舞。

另外，乐又与礼结合，小臣墙刻辞还告诉我们殷人处于政治需要，宫廷里经常举办庆功宴享娱乐活动。在古代，有宴必有乐，这是中国的一个传统。中国是一个尊礼守礼国家，礼的制度一直可以追溯到原始社会。原始社会以血缘纽带结成的氏族部落，为了对付神秘莫测的自然界先人便组织进行各种巫术礼仪活动。原始人进行巫术礼仪活动，除了企图获得驾驭自然的超自然之力外，最重要的还是把它作为约束人的一种行为规范。

人是自然界的一部分，人从自然社会走出来，身上必然带有许多动物本性，原始巫术礼仪活动则是束缚原始人的行为准则，是必须遵循的法律。

巫术礼仪活动不仅是原始人自觉遵守的行为规范，它也是一种宗教信仰活动，对相信万物有灵的原始人来说，举办巫术礼仪活动还可以达到人神沟通的目的。后来，随着社会的发展，原始巫术礼仪活动的内涵逐渐扩大。由于人口增多、部落膨胀，物质生产的剩余，各氏族部落之间经常发生掠夺战争，于是便产生了庆功典礼和以物质交换为目的的友好往来的礼仪活动。“小臣墙刻辞”记录了这一历史事实。举行战后庆功典礼活动，就是对原始巫术礼仪活动内容的扩大。因此，可以说，中国宫廷宴享礼仪乐舞应起始于殷王朝，带有异国情调的乐舞表演亦应起自于殷王朝。

2、“北里之舞”

《史记·殷本记》载：“（帝纣）好酒淫乐……使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐……，大聚乐戏于沙丘，以酒为池，悬肉为林，使男女倮，相逐相间，为长夜之饮。”

“北里之舞”是一个有钟有磬伴奏的乐舞。在青铜器时代，除了各种精美的礼器之外，为宫廷宴享礼仪乐舞伴奏的青铜乐器也十分考究。从已出土的乐器和殷墟甲骨文中所提到的乐器来看，商朝为宫廷乐舞伴奏的乐器已有鼓、鼗、铃、磬、编磬、钟、编钟、陶埙、陶缶、和、仑等。这些乐器均为打击乐器，

商朝尚未出现弦乐器。在这些乐器当中既有定音打击乐器，又有吹奏的管乐器，音程也有明确区分。而且均为中原地区华夏族自产的用陶器、青铜器制作的乐器。而殷商宫廷里举行的“北里舞蹈”则明显反映出与华夏族的审美道德观完全不同的西方舞蹈特点来。

“北里之舞”的舞者裸体，在用酒灌满的池塘边舞蹈，男女舞者在挂满肉条的树林间追逐歌舞。这令人联想到古希腊的舞蹈艺术。古希腊是人体艺术创作最辉煌的文明古国，早在史前时代，古希腊就曾经出现过大量的人体雕刻和绘画艺术。古代希腊人非常崇尚人体美，一个结实、健美的人体倍受人们羡慕与尊敬。人们重视形体锻炼，并经常在神庙门前，体育运动会上，展示炫耀自己柔美强壮的身体。在古希腊不仅男子注重体魄的训练，女子也积极参加训练。

古希腊每年秋季都要举办酒神祭上的歌舞表演，舞蹈中有一人扮演酒神——狄俄尼索斯，由 50 人为之伴舞。普拉克西台利的《赫尔美斯与小酒神》的塑像，反映了古希腊人对酒神的崇拜之情。古希腊盛产葡萄，因而喜用葡萄酿酒。祭酒神、作歌舞成为古希腊的民俗传统。

殷王朝的“北里之舞”就是舞者在用酒灌满的池塘边跳裸体舞，这是否受了古希腊、“酒神祭”的影响呢？如果是的话，它又是怎样传来的呢？

《路史·后记》十三《注》引《竹书纪年》载：“少康即位，方夷来舞，献其乐舞。”再如《古本·竹书纪年》载：“（夏）后发即位元年，诸夷宾于五门。冉保庸会于池，诸夷入舞。”也就是说，夏王朝时，就已有许多不同地区和国家的人来朝献舞。这其中可能会有经由阿富汗、新疆、甘肃而来的希腊舞蹈艺术。这种情况下，想必见多识广的夏王宫乐师师涓就在商纣王炮烙的威逼下，创编了与中原华夏族思维观念不同的具有古希腊风格的酒池肉林之舞。

“乞寒舞”是与“北里之舞”相似的另一西域裸体舞蹈。它曾在北周时极为盛行。《周书·宣帝纪》载：“甲子、还宫。御正武殿，集百宫及宫人内外命妇，大列妓乐，又纵胡人乞寒，用水浇沃为戏乐。”林梅村指出，“胡人乞寒是西域胡人的一种裸体舞蹈。”(41) “胡人乞寒”与“北里之舞”都是舞者赤身裸体的舞蹈。它们虽不是同一舞种，但却都是来自中亚、或者西亚、或者更遥远的西方世界的舞蹈。

在中原华夏族居住地流行的西方舞蹈中还有“株离舞”。《周礼·春宫氏》郑玄注则说：“西方之舞曰株离。”《公羊传·昭公二十五年》曰：“舞以大夏。”《新唐书·西域传》挹怛条：“大夏即吐火罗也。林梅村研究“株离舞”实际是“朝那舞”，朝那一词来自吐火罗语。吐火罗语楼兰方言称犬为 s'vana。这个词源于古代印欧语 k'uo（狗）。朝那语大概是吐火罗语楼兰方言 。先秦文献

中或谓犬戎为昆夷、串夷、混夷，这些不同的称谓，可能是吐火罗语的音译。《后汉书·地理志》安定郡记载："朝那·乌枝·有瓦亭，出薄落谷"。薄落谷在今宁夏清水河发源地。"薄薄"是吐火罗人对"水"的称谓。林梅村还根据《逸周书·史记解》记载："昔者义渠氏有两子，，异母皆重，君疾，大臣分党而争，义渠以亡。"认为"义渠"在今宁夏北部。宁夏固原及附近地区是先秦时期吐火罗人的活动中心。因此，株离舞是西域吐火罗人舞蹈。[42]

带有游猎民族色彩的舞蹈早在新石器时代就已存在。如青海大通县孙家寨出土了一件绘有舞人舞蹈的彩陶盆。舞蹈图绘在陶盆内部上部，分三组，每组五人，牵手而舞。他们赤身裸体，仅在头上做一索头的发式，身后拖一条尾饰，表现了游猎民族祖先的一种审美观念。

青海大通县位于我国西部，它与古代两河流域、印度河河谷文明距离接近，因此，也可以认为是与西方民族进行最早交往的地区。青海大通县孙家寨出土的彩陶盆带给我们二种设想：（1）彩陶盆上的舞蹈，也许是受了西方游猎先民舞蹈的影响；（2）或者说，就是当地原始游猎民族的舞蹈。我国古文献中，也有关于这一类舞蹈的记述，如《尚书·益稷》："鸟兽跄跄""凤凰来仪""击石拊石，百兽率舞"。就可以视作为西北游猎民族的舞蹈。在宁夏境内的贺兰山、甘肃境内的祁连山、黑山、青海、新疆境内的昆仑山、天山阿尔泰山等地区的岩画上有许多生动的游猎民族的舞蹈形象。

新疆康家石门子岩画上有西方游猎民族的女性舞图。女舞者共有九位，她们个个亭亭玉立，裸体、丰乳、细腰、圆臀，脖颈细长，两腿修长，头梳双叉角或单叉角，双臂弯肘平举，一手臂在上，一手臂在下，五指分开，双膝朝里并拢。从其动势来看，舞者身体呈上升趋势，象一种类似迪斯克的扭胯摆臀舞蹈动作，双手臂随胯部的左右摆动而上下交替挥摆，完全是一种西方式的舞蹈动作。东方舞蹈动势与西方舞蹈动势是完全不同的，东方舞蹈由于是在农耕文化圈内生成的原因，舞蹈大多呈坐腰、坐胯，双腿微屈打开的姿态，而西方舞蹈则是扭胯、摆臀，跳跃性动作较多。从康家石门子岩画上看，舞蹈完全是新疆以西地区、中亚、西亚一带的舞蹈。

我国在殷商时就已与西域进行了广泛交流，那么，类似新疆康家石门子岩画上的舞蹈，或者说中亚、西亚一带的舞蹈，想必也在那时通过不同民族的传递而传入了中原华夏族的娱乐生活之中。那么，它们是怎样传递而来的呢？

众所周知，殷商时期青铜器的冶铸极为兴盛，青铜器文化以中原为中心点向四方传播。殷商时代，中外各民族之间的交往除了掠夺战争之外，便是人们围绕青铜器而展开的商业贸易活动。目前在我国发现的商代青铜器的重要遗址

有：河南偃师二里头、郑州洛达庙商代早期遗址、郑州二里岗商代中期遗址和湖北黄陂盘龙城二里岗型商代遗址。与我国殷商青铜器文化同一时代的西方，也就是在中亚、西亚一带，有阿凡纳西沃文化和安德罗诺文化、卡拉苏克文化，和以南土尔克曼为中心的纳马兹加 V 期和 N 期文化。苏州大学沈福伟研究证明，殷商与中亚、西亚地区的青铜器文化，在公元前 2000 年左右就有过交往，其根据是在我国河北的唐山、内蒙伊金霍洛旗以及河西走廊发现了起源于中亚南部冶练红铜的器物。公元前 1000 年在费尔干纳一带形成的楚斯特文化也与中国有某种联系。“在巴里坤、吐鲁番、罗布尔、伊吾等地发现小件铜铃证明新疆的居民通过横贯天山南北的草原和沙漠路，在草原游牧民族和农牧定居民族之间充当着一种新的文化传递者的角色”。[43]

由此得知，在殷商时代，中外各民族是以青铜器物为媒介来进行贸易交往与文化艺术交往的。

随着青铜器物的贸易交往，中原发达的青铜文化也必将伴随中西方青铜器物的交换而传入中原。可以说，青铜器贸易之路是古丝绸之路的前身。早在古丝绸之路开凿之前，中西乐舞交流便已开始了，我国西部的甘肃，宁夏、新疆、内蒙等地的乐舞岩画，以及古史文献上记载的舞蹈均可明确证明这一点。

3、穆天子传

在中国舞蹈发展中，认为中西乐舞交流的最早记载是《穆天子传》。《穆天子传》对周穆王率领大型乐队去西方各地旅行演出一事进行了介绍，并且，还介绍了周穆王西行的路线。

周，原是我国远古华夏族以西的氏族集团，它曾与祁连山的羌族，北方的狄族或猃允等氏族部落有来往。以后，逐渐发展成为势力强大的奴隶制国家。建立国家后，它便开展了一系列的外交活动，以巩固其政权。《穆天子传》卷二载：“天子五日休于口山之下，乃奏广乐”。又“天子三日休于玄池之上，乃奏广乐，三日而终，是曰乐池。”《穆天子传》卷六：“天子祭白鹿于漯国。……大奏广乐，是曰乐人。”乐口人阵琴、瑟、口、竽、籥、笏、箎而哭。鼓钟以葬，龙旗以口，鸟以建鼓，兽以建钟，龙以建旗。……击鼓以行丧，举旗以劝之；击钟以止哭，弥旗以节之”。

中国音乐史学家杨荫浏先生认为，周穆王带乐队先后到过阿富汗和里海边上的黑湖，在漯国得到一位偃师的外国艺人，并把他带回中国。[44] 而有学者认为，杨荫浏先生是“脱离开历史条件的孤立的考证的结果。”他从音乐的角度审视，认为在《穆天子传》中看不到周穆王率乐队演奏“广乐”的动机。他还对杨荫浏引用顾实《穆天子传》中的“玄池”、对阿富汗的蜀山，里海等地

进行考证表示怀疑，提出在公元前 1000 年，一个位尊权重的帝王如何带领庞大的乐队和体重的乐器越过昆仑山、去西亚演奏。公元前十世纪，周穆王不可能带出中国音乐，对那些地区音乐产生影响，周穆王也不可能从偃师带回傀儡戏艺人。他引用当代学者季羡林对《列子·汤问篇》中偃师的考证，认为它是“钞袭佛典”而来。[45] 在这里，冯文慈先生把陕北、甘肃、宁夏等一带列入了中国古代中原的疆域之内，认为周穆王西行没有走出中国的国界。

中国的历史是一个疆域几经变迁盈缩的历史。人类早期社会夏、商、周三代的中国的实际疆域只在黄河中下游地区，既使在西周建立了最强盛的奴隶制国家时，其疆域也还很小且分若干块，各地诸候们只对自己的封邑和领地感兴趣，对天子只负有进贡任务。只有当秦始皇建立了第一个封建王朝之时，其范围才从中原扩大到北起河套、阴山山脉和辽河一游流域，南至今越南东北和广东大陆，西起陇山、川西高原和云贵高原，东抵海。在秦朝的疆域之外，有着阴山以北的蒙古草原和河西走廊以及新疆以西的地区，这些地区在秦朝时称之为西方，把这块地区称“西域”则是在汉代以后。

周朝是个比秦朝疆域小得多的国家。根据一个国家实际控制的主权来看，周朝的疆域仅限在黄河中下游，而在它疆域之外的地方都属于外国。甘肃，宁夏新疆以及较远的地方则称之西方。周朝第五代皇帝周穆王西游漫行，既传播了中原乐舞文化，也与外国乐舞进行了交流。〈穆天子传〉中描述他在昆仑山与西王母会面，并举行盛大歌舞表演，看来也不全都是传奇。周朝或在周朝之前，先民们已经知道中亚、西亚一带有座巍峨的昆仑山。

另外对有关西王母形象的演变也可以看出中西文化交往情况。

〈山 海经·西次山经〉载：“玉山，是西王母所居也。西王母其状如人，豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜，是司天之厉及五残。”〈山海经·大荒西经〉云：“昆仑之丘有神，人面虎身，有文有尾，皆白处之……有人戴胜，虎齿、豹尾、穴处、，名曰西王母。”依此可知，西王母最初是一个长相狰狞、虎齿、豹尾、居住在昆仑山的女神。而在《穆天子传》中，对她的描述不是这样，说她是一个“天姿掩蔼，容貌绝世”的美人，她既会吟诗又能作歌作舞。从这里可以看出面目可憎的西北游猎民族的神，变成了能歌善舞的中原式的漂亮女子。

西周是一个政治稳定，经济发展的国家，西周的文化艺术在厚实的经济基础之上得到了繁荣发展。《周礼》载：“[illegible]师，掌教[illegible]《乐》。祭祀则帅其属而舞之，大[illegible]亦如之。”“旄人，掌教舞散乐、舞夷乐。……凡祭祀宾客，舞其燕乐。[illegible]氏，掌四夷之乐与其声歌，祭祀则歈而歌之，燕亦如之。”

“四夷乐”在周朝是指它周边疆域之外的各民族各部落的乐舞。周王朝的

疆域仅限在黄河中下流域，民族的单一会造成乐舞的单调，周王朝为了“制礼作乐”不仅将它前代乐舞收集、整理成宫廷雅乐。还兼容吸纳为它周边国家与民族地区乐舞，并称之为“四夷乐”。周代宫廷雅乐包括的内容有“六代舞”、“六小舞”。“六代舞”即指黄帝的《云门》尧帝的《大章》、舜帝的《大韶》、禹帝的《大夏》、商汤的《大濩》、周武王的《大武》，“六小舞有《帗舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》、《人舞》。“六小舞”是周代继承前代乐舞的传统舞蹈。“四夷乐 ”就是指它周边国家和民族地区的乐舞，在这其中也一定包括周代边疆以外的中亚、西亚乐舞。依此可以说，周王朝是一个已经正式与西方乐舞进行交流的国家。周王朝不仅与周边国家与地区进行频繁交流，而且它对前代乐舞也进行重新加工整理。除此之外，对殷商时期的宫廷宴享礼仪乐舞也进行了直接继承，后世的周王朝继承了这一传统。〈仪礼·燕礼〉载：“燕朝服于寝，其性，狗也。享于门外东方。若与四方之宾燕，则公迎之于大门内……升歌〈鹿鸣〉，下管新宫，笙入三成。遂合乡乐，若舞则勺……有房中之乐。”

周人宫廷宴享礼仪中有乐歌、有勺舞成为带有政治乐彩的礼仪活动。自周以后，宫廷宴享礼仪乐舞便一直延续下来。

4、夷狄之乐

在公元前 500 年，孔子在齐国观赏到了一场西北民族乐舞，《史记·孔子世家》载：“孔子摄相事……会齐侯夹谷…献酬之礼毕，齐有司趋而进曰：‘请奏四方之乐’。景公曰：‘诺’。于是旌旄羽祓矛戟剑拨鼓噪而至。孔子趋而进，历阶而登，不尽一等，举袂而言曰：‘吾两君为好会，夷狄之乐何为于此？’请命有司，有司即之不去，则左右视晏子与景公，景公心怍，麾而去之。”

这里所说的夷狄之乐，指的是北方少数民族乐舞。“四方之乐”，是华夏族将生活在其周围的民族称之夷、蛮、戎、狄，把他们的乐舞引进宫廷，称之谓“四方乐”。四方之乐早在夏朝时就已有。《后汉书》载：“夏后氏太康失德，夷人始畔，自少康以后，世服王化，遂宾于献其乐舞”。《竹书纪年》载：“后发即位元年，诸夷宾于王门，诸夷入舞”。说明中西乐舞交流早在公元前 21 世纪的夏朝就已开始有了。周代，制礼作乐的宫廷雅乐中的“四裔乐”是对夏代“四方之乐”的直接继承。中国的传统乐舞文化有一鲜明特点，即连续性，前代创制的乐舞及乐舞规范，后世总是对此忠实地继承。夏王朝的宴享四方来宾的乐舞传到了各地诸侯争霸称雄的春秋战国时代，仍被各地诸侯部直接继承，如：孔子在齐国欣赏到的“四方之舞”便是。孔子欣赏的外族乐舞与提嫫、旋娟表演的轻歌曼舞不同，它是充满刀光剑影，战鼓隆隆，杀气腾腾的武舞，齐国用此舞招待孔子一行，孔子极为不满，他说：“吾两君为好会，夷狄之乐何

为于此。”孔子提到的“夷狄”，指就是西北地区游牧民族的乐舞。

5、提嫫与旋娟

提嫫与旋娟是春秋战国时期，从西域过来的舞女，《拾遗记》载：（燕昭王）即位二年，广延国来献善舞者二人，一曰旋娟，一曰提嫫。并玉质凝肤，体轻气馥，绰约而窈窕，绝古无论。或行无迹影，或积年不饥。昭王处以单绡华幄，饮以　珉之膏，饴以丹泉之粟。王登崇霞之台，乃召二人，徘徊翔舞殆不自支，王以缨缕拂之。二人皆舞容冶妖，丽靡于鸾翔，而歌声轻扬。乃使女伶代唱其曲，清响流韵，虽飘梁动木未足嘉也。其舞一名《萦尘》，言其体轻与尘相乱；次日《集羽》，言其婉若羽毛之从风；未日《旋怀》，言其肢体缠蔓若入怀袖也。乃设麟文之席，散荃芜之香……以屑喷地厚四、五寸，使二女舞其上，弥日无迹，体轻故也”。

从《拾遗记》中提嫫与旋娟表演的舞蹈来看，与夏、商、周的宫廷舞蹈表演截然不同，舞者体态柔软轻盈，舞蹈起来能倦屈入怀，又象随风飘摇，双手持绸，跳瓔珞舞。在香尘上舞蹈竟不留足迹，这也许是文人对其舞蹈的形容。从描述中，可以想象出这是一个不受任何礼节束缚，程式限定，感情淋漓挥洒，动作自由、轻盈、飘逸，是技巧高超的表演性乐舞。这一舞蹈来自广延国，春秋战国时代的广延国位于西部，具体在哪个位置不可详知，但从其舞者表演的舞姿舞态来看，是一个与中原乐舞迥然不同的乐舞。它与西亚、中亚一带的乐舞相像，是异国情调的乐舞，因而受到燕昭王的喜爱。

总而言之，在我国陕西北部至宁夏一带的犬戎，义渠以及吐火罗人，也可以说是最早开始传递中西文化交流的民族。夏、商、周王朝的宫殿里，为何会有“北里舞”、“四夷乐，”或者说，中亚、西亚甚至更遥远的希腊风格的舞蹈，追溯其源，可能早在青铜器时代便开始了它的历史积淀。

二、楚乐舞与西方文化

楚乐舞含有西域文化因素是有由历史背景的，首先从它的历史发始于陕西一带来看，楚国的历史如前所述，是由楚族人与其它异邦人民长期交融在一起共同创造的，楚族最早与陕北地区接近，曾作为商周的附属小国，与商周有过密切的交往，随商、周王朝多次出征西域，因此，它从一开始就接受了西域文化的熏陶，它的文化带有西域色彩或者说带有更加遥远的西方文化色彩。在商王朝，灿烂的青铜器文化吸引着四方来客，当时的商王朝疆界以河南安阳阴墟为中心，北起辽宁喀丘、内蒙古什克腾、南到湖南宁乡，江西清仁，东到山东海阳，西到陕西城固，四川彭山等。辉煌的青铜器皿，美丽的桑绸吸引各方客

人。但是对那些不速之客，要遭到商王朝的猛烈反击。每次的反击战都使商王朝的疆城不断向四方推进，战后和平时期便有经济贸易的往来，有了经济往来必然会有文化往来，在商王朝,西域的乐舞也不断涌入黄河、长江流域。如“祠神歌舞”的表演形式。《山海经·西山经》载：“又西三百五十里曰天山……有神鸟，其状如黄囊，赤如丹火，六足四翼，浑敦无面目，是识歌舞，实惟帝江也”又《山海经·北山经》：“其首曰归山……有兽焉，其状如灵羊而四角、马尾、而有距、其曰日[illegible]、善还。”郭璞注：“还，旋舞也”。再《山海经·海外西经》：“诸夭之野，鸾鸟自歌，凤鸟自舞。凤凰卵，民食之；甘露，民饮之。所欲自从也，百兽相与群居，在四蛇北，其人两手操卵食之，两鸟居前导之。”从这些描述中，可以看出这是一个模拟鸟兽的舞蹈，从描述中的地名来看，在西方的天山和诸夭之野，从舞蹈扮演来看，一是四翼六足的神鸟，另一是叫作“　　”的动物，能够做旋舞，再一是鸟兽、蛇、凤的舞蹈。从带翼的神鸟和“旋舞”来看，它与西方的波斯舞非常相似。在陕西北部绥德快华岭有一墓葬，从出土的石刻门扇上的图像来看，图像上有对称凤鸟，下面有龙虎形象，左边有虎，右边有飞翼的龙。在绥德汉墓出土石刻门框上有一瞪羚，身上也插有双翼，在河南出土的汉代空心砖上，有线刻飞马。在河北平山出土战国中山国墓有错银铜飞虎等等，这种动物身上带翼可以说明中原文化受西亚波斯宗教文化的影响。

由于波斯帝国控制着中国与希腊、罗马的交通要道，波斯的文化影响了中国的文化艺术，古希腊的文化也经由波斯国而传入中国，因此可以说，楚国的乐舞，受了波斯人的影响，或者说，也受了古希腊文化的影响，这从两方面来看，第一，从具有代表性的楚辞一《九歌》来看，《九歌》的表现内容是“神人一体化”这种“神人一体化”的风俗与古希腊艺术风格相似，第二方面，《九歌》所描述的舞蹈形态有许多西域色彩。《九歌》是屈原的一组祭祀鬼神用的乐歌，这是他在楚怀王统治时期创作的。它以演唱为主，还配合有迎神、送神、颂神、娱神的群舞。《九歌》共有十一篇，每一篇都以神的本身写成的歌词，每一篇都表现了神与人一样的思想感情，欢乐，痛苦，完全不受儒家君臣父子世间秩序理性思维的约束，它充满了浪漫想像。古希腊的神话是世界文化宝库中的瑰宝，它的神话是对古希腊人的审美意识的直观表达，表达了希腊人最初的审美理念，对太阳神、酒神、文艺女神的歌颂都是对最完善、更高尚的人格的赞美。古希腊神话以优美的词句，通过对神的描述，表达了人的理想、愿望。无论古希腊的雕塑、还是绘画，都反映了完美的人的理想。生活在楚国的屈原也许接受了来自远方西域及古希腊艺术创作的影响，他对来自民间的《九歌》

进行了修改，使《九歌》成为颂神歌舞的历史佳作。汉代王逸《楚辞章句》解释《九歌》说："昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神"这清楚说明，楚乐舞是祠神歌舞，它与中原的怪诞恐怖的乐舞不同的，也与等级森严的礼乐的表现形式不同，如殷商时的乐舞充满令人毛骨耸然的神秘色彩，它是殷商时代的历史写照，殷商的青铜礼器多为狰狞恐怖的动物形象。它是威吓践踏人心的法器，它带有"非我族类，其心必异"的深层宗法含义。殷商时的乐舞反映了动辄杀戮的残忍现实，舞蹈充满杀气腾腾的气氛。如《左传·襄十年》："宋公享晋侯于楚丘，请以《桑林》。……舞师题以旌夏，晋侯惧而入于房。去旌，卒享而还，及晋雍，疾。卜，桑林见。"这是殷的后代宋平公以商时的乐舞招待晋悼公，竟把晋悼公吓出病来，可见舞蹈的恐怖，庄子曾把这个舞蹈比喻为"疱丁解牛"："砉然响然，奏刀马砉然，莫不中音，合于桑林之舞。"庄子恰如其分地形容了殷商的"桑林"舞的特点。

这可以从文物考古中得到判断，战国时期的文物与殷商时代不同，殷商时代刚刚摆脱原始动物状态，是一脚跨入文明的门槛，一脚仍在原始动物生活圈内。殷商时代的各部落的兼并战争不断发生，"牧野之战，血流漂杵"[46]而战国时代的楚乐舞则出现了浪漫轻松的特点，与殷商不同，它的乐舞风格与古希腊风格与古希腊的神与人似的艺术风格很相似，可以说，《九歌》的表演成分里也含有不少希腊舞波斯舞的遗传因子。如《楚辞·九歌·东君》："瑟兮交鼓，箫钟兮瑤虡，鸣[illegible]兮吹竽，思灵保兮贤姱，翾飞兮翠曾，展诗兮会舞，应律兮合节，灵之来兮蔽日"。是群女神的歌舞，舞者身披华丽的服饰，舞起来象翠鸟展翅翻飞，合着弦鼓钟、琴伴奏出来的乐曲，翩翩起舞。这种舞蹈风格与商时代的沉闷压抑的礼教乐舞风格不完全相同。它充满了自由美妙、浪漫、轻盈的意境，不受任何束缚任人展开无穷想像。《楚辞·九歌·东皇太一》："杨枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡"，也证明了神女们在钟、鼓、琴、瑟的伴奏下，踩着优美轻松的音乐节奏载歌载舞的情态。另外，还可以借助河南信阳和湖北江陵、湖南长沙等地楚墓出土的战国时期的文物上的乐舞图来判定，乐人穿着窄袖长袍，头戴尖锥形或西瓜皮形帽子，执桴击鼓、吹笙、弹瑟、击掌歌唱以及舞人长裙宽带，头戴有缨或无缨帽，载歌载舞的形态来看，它可能带有中亚、西亚以及波斯、希腊祠神歌舞的色彩，它完全不同于商周时代那凝重、庄严、刻板、沉稳的乐舞风格。

再从楚舞的舞姿动态来看，楚舞的审美理想是"飘逸"，舞姿的审美标准是"S"形，它与敦煌舞姿、出肋、出胯、扭腰、讲究的"S"形大体差不多，刘邦爱妃"戚夫人"善舞翘袖折腰舞"实际是对"S"的一种动作夸张。"足不

在体下”的舞步，是对行进中保持“S”形舞姿的发展。这种舞姿舞态难度极高，是对楚舞的继承发展，唯有戚夫人做的好，因而青史留名。而这种舞姿舞态和敦煌壁画上出现出肋、出胯、扭腰的形体姿态与印度和希腊舞蹈极为相似，因此，不能不说，楚舞是受到了西方、印度、波斯乐舞艺术的一些影响而形成的别具一格的舞蹈风姿。但不同的是西方的“S”形舞姿形态是直线的，带有棱角的几何形态，在楚舞的“S”形，则显得圆润柔和，显示了中国传统文化对外来乐舞文化的改造，这种不同表现在以后也越发明显。

不仅楚乐舞，在我国西南部一些少数民族舞蹈中也多见这种扭腰出胯的曲线舞蹈形态，如彝族舞蹈、哈尼族舞蹈，傣族舞蹈等均有“S”形的舞姿动态，这一舞蹈动态与印度、埃及为代表的阿拉拍舞蹈有着大同小异的区别，说明不同地区对外来乐舞消化程度，这也许是由西北羌族南迁之后，影响的结果。

三、楚乐舞与塞种人的关系

楚乐舞文化是我国楚族人创造的文化遗存，南方爱国诗人陆游在《哀郢》一诗中说楚国“远接商周祚最长”。商周之际，楚人开始建国，到被秦国灭亡，经历了八百余年。这期间，楚人在夏、商的征伐之下，从黄河流域迁徒南方。经历了文化的孕育和形成的过程。它的文化最初起始于屈家岭文化，屈家岭文化又有很多仰韶文化的成分，而仰韶半坡人种又源于南方蒙古人种，其图腾信仰为鱼，在大溪文化中出土一男尸，他口咬两条大鱼，身上还放着鱼。“一种原始文化里可能容纳着与主体部落异源的少数部落，反过来说，一个古代民族可能有少数部落散失在异源的原始文化里……处在两种大的原始文化之间的古代民族，未必就有一种独特的新石器晚期的原始文化”。荆楚的先民祝融集团正是一个处在中间地带，忽而受这种原始文化影响，忽而受那种原始文化影响，而且分崩离析，“或在中国，或在蛮夷的古代弱小民族，再辨别他们隶属于哪种新石器时代晚期的原始文化，谈何如易！他们甚至可能分别或者先后隶属于两种以上原始文化，那就更是迷不可辨了”。[47] 据此而论，楚文化中含有黄河流域的文化，又含有长江流域的文化。它的文化早在商周以前就已产生，而且，是不同于中原文化的另一种文化。楚王熊渠一再声明：“我蛮夷也，不与中国之号谥。楚国在从夏、商、周，一直到春秋战国时代，被认为是“蛮夷”“蛮狄”，也不无道理的。《史记》卷一《王帝本纪》说：“舜曰：天也夫。而后之中国践天子位焉。”《史记集解》引刘熙的解释说：“帝王所都为中，故曰中国。”周以前，中国主要指都城，到了春秋战国，中国一词包括“山东诸侯齐、魏之国”。[48] 春秋战国时期，由于楚国在文化传统和族源上与中原不同，因此不算

中国。(《史记》“楚世家”记：楚王“熊渠曰：我蛮夷也，不与中国之号谥。”“周天子赐胙曰：镇尔南方夷越之乱，无侵中国”。这些都表明楚国不属于中国，它的文化也与中国文化大不相同，楚国最初是夏朝的一个与国，周朝的附庸。它的祖先出自中原的颛顼高阳氏部落。《史记·楚世家》云：“楚之先祖出自帝颛顼高阳”。高阳是指一地名，《史记集解》曰：“颛顼以来，天下之号因其名。高阳、高辛皆所兴之地名。高辛指的是汉代安定郡的高平县（今宁夏固原县）高阳则可能是指陕西一带。”为了寻找有利的环境和躲避商朝的征伐，他们不断地进行着集体的迁徒。从始居地的楚丘（今河南滑县东）经过了六次迁徒，到达今陕西大荔县的荆山，附属于周，后来又发展到今西安市东南的荆溪河谷，荆楚部族由其首领鬻熊率领，参加了周武王灭商的战役，因此受封为楚子，立国于楚水、楚山之间，这一带就在今陕西商县。

楚族的首领鬻熊，被周文王封为子爵，是排在周代第四等的小封国，当时在陕西商县一带，商县靠近周都的镐京，与周同属戎夏集团。在这一段时期，楚也接受了许多周文化，又通过周接受西域三十六国的文化影响，楚国早在殷商时就已与商王朝有密切来往，郭沫若说：“殷代文化为我国文化之渊源。中国北部本开发于殷人，面部长江流域之徐楚文化实亦殷人之嫡系，”[49]，而且商与狄也有关系，《诗·商颂·玄鸟》说：“天命玄鸟，降而生商”。传说：商人的始祖，是吞卵而生商的简狄。在屈原的楚辞《天问》中，屈原以渊博的历史知识、奇谲瑰丽诗句，披露了商与西北少数民族的关系，如《天问》说：“水滨之木，得彼小子，夫何恶之，媵有莘之妇。”莘是指今宁夏固原县，在古代是西北少数民族居住地。“莘之妇”乃指西北少数民族妇人。殷的商汤与西北少数民族关系非常密切。屈原在《天问》中提到成汤与有莘氏的婚姻：“成汤东巡，有莘爰极”，“吉妃是得”，“媵有莘之妇”。商汤巡视来到有莘国，他向有莘国臣讨伊尹，有莘君不给，于是，商汤请求有莘君女儿为妻，有莘君很高兴，把伊尹作为陪嫁奴隶，送给了汤，吉妃是带来幸运的配偶。

商汤与周朝时期，与陕西宁夏杂居的许多游牧民族交往频繁，他们之间或者战争或者联姻，在这种交往中，文化交流就开始了，游牧民族的文化影响了夏、商、周三代文化的形成，楚国如《周易·贲六四》记：“贲如，皤如，白马翰如。匪寇婚媾”从这首民歌来看，这是西北游牧民族的婚配习俗，这种兴盛商周的游牧民族的习俗也影响了楚国，这可以从两方面看：①从楚人的服饰来看：根据信阳楚墓出土的绵瑟图案来看，生活在楚山楚水之间的楚族狩猎人的服饰有三种：一种是上身穿贴身短衣，腰系围裙，下穿裤子，头戴尖锥形帽，作弯弓长弦射兽姿态。第二种是头戴高顶上平细腰帽，长衣曳地，弯弓张弦，

第三种是头戴尖锥形帽，上穿灰色短衣，与另一人抬一野兽。[50] 头戴尖锥形帽，身穿短上衣，这种典型的服饰，完全与波斯王大流士一世逐鹿中亚、西亚所见到的塞种人的服饰同样，可以推断地处西北边陲的楚族人受到了所谓西域三十六国的影响，或者说：楚族人中有一支是塞种人种，或者说是楚国人将所见游牧民族的形象恣态绘入织锦中，当然这都是推测，不能肯定，但有一点可以认为楚族人的织锦上的狩猎服装与中亚、西亚塞种人的服饰完全一样。芮传明研究：可能是中亚、西亚的塞种人发明了胡服，胡服的形制是为适应马上生活。中亚塞种人发明了胡服以后又随着中国公元前四世纪赵武灵王为了作战需要，引入塞种人的骑马战术同时引进骑马民族的服饰有关。再次从楚族人的乐舞伎人的服饰来看，根据楚墓锦瑟图案上有十人组成的乐队，乐队成员均穿窄袖长袍，他们分别头戴尖锥形，平顶细腰形和西瓜皮形帽子，乐队有一人执桴击鼓，其它人的吹笙、有弹瑟、有击掌歌唱的。从表演形式及乐人服饰来看，也带有明显的中亚、西亚游牧民族的风格。'击掌歌唱'更是西域民族的表演形式。楚人的舞伎服饰也与西域有关，如长沙出土的漆卮图中的舞女，身穿长袍，腰系宽带，衣领斜交，袖子和下摆均有宽边，帽上有结缨和无缨两种。皆结带于领下。完全像今蒙古族人的服饰。根据楚墓出土的乐器如钟、鼓、瑟、竽、篪来看，可以断定这是一群西域姑娘在跳着舒缓轻曼的舞蹈。其根据除了服饰之外，还有乐器篪、篪是一种用竹子作成的横吹乐器，横吹乐器乃是从西域传来，在汉代形成横吹鼓乐，最早是军乐，后来演变成宫廷演奏艺术。《晋书·乐志》曾记载"横吹有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲，李延年因胡曲更造新声二十八解；乘舆以为武乐"。横吹从西域传来，以鼓和角为主要乐器，秦汉以后，乐人在马上演奏，称为军乐，但是横吹乐的最早传来可是在春秋战国时代以前，楚国成为雄踞南方，"问鼎周室，饮马黄河"，称霸中原的大国之前，一直是依附于夏、商、周的弱小民族部落，它的形成、发展始终与夏、商、周交织在一起，殷文化起自北方，周承殷文化发展于北方，北方各民族文化必然影响渗透到商、周文化之中，作为商周的附属民族楚族人，也必然受之影响，那种用钟、鼓、篪等乐器伴奏的楚舞就带有很多的西域乐舞成分，也可以说春秋战国时代的楚地的西域乐舞。

作为佐证，我们再来看长沙楚墓出土的女俑和武士服饰形象，女俑身穿长袍，宽领，右衽斜交，腰束锦带，额发齐平，头梳长发辫，以双鬟垂于脖颈之后，头戴环形箍帽。武士眉壮且浓，眼大颧高，胡须为人字形，尾端上翘，头戴圆箍形帽。从他们的长像、服饰、长发辫、八撇胡、胡须上翘、头戴帽的样

态来看，与中原汉族人物形象完全不同，因此推知，楚族人中主要成份乃为西域迁徒南方的民族，或者说，楚族人的审美观念带有很大的西域游牧民族的成分。春秋战国期间，战争引起的乐人的迁徒与逃亡，乐人的逃亡迁徙，以及各国之间赠送乐人等都使各地乐舞得到了交流，如《史记·秦本记》载：秦缪公曾将二十六女乐给戎王，形成华夏族与戎族之间乐舞交流。《史记·货殖列传》记，山西陕西之间在春秋时代曾是白狄所居地，到了战国时代成为中山国，有许多乐舞人迁到华夏族国家，靠乐舞谋生。

我国商、周时代丝绸业已相当发达，《尚书·禹贡》载："禹别九州……任土作贡"，是说，夏禹时期，各地以土特产上贡，在当时我国有许多地方都产丝出帛，向大禹进贡肯定以丝帛为主。《诗经》中，有关蚕桑业的活动记载就更多了。如《鄘风·桑中》："期我乎桑中，要我乎上宫"。《魏风·十亩之间》说："十亩之间兮，桑者闲闲兮。十亩之外兮，桑者池池"等。说明了养蚕业与人们生活的紧密关系。《卫风·氓》的"民之[illegible]，抱布贸丝"，说明当时丝绸产业已开始了交易。

从出土文物中也可得知当时丝绸业的产生与发展，如 1950 年在河南安阳殷墟遗址发掘中，发现粘附在青铜器上的织造精美的丝织物，证明商代丝织业的高度发展。[51] 在甲骨文中，也有蚕桑、丝帛等字，还记载了用三头牛祭蚕神的活动，出土的西周 鼎上，也有"匹马束丝"等铭文。精美的丝绸必然引来西北少数民族的眼光。西域三十六国与夏、商、周三代的关系除了战争交往之外，也不能排除丝绸业的贸易往来。根据希腊史学家希罗多德记载，早在公元前七世纪希腊人就知道产绢的塞里丝国。春秋时代，已有希腊人到过"绢国之都"，希腊学者亚里斯多德在其文集中提到过中国的蚕的名字。[52]

由此得知，春秋时代中国与西方已开始了丝绸贸易交往。那么，称霸中原喜欢奇饰的楚国人，肯定随同丝绸业的交往，接受了西域、中亚、西亚、甚至古希腊、罗马的文化熏陶。

四、先秦丝路和丝路乐舞交流的主要传递者——塞种人

首先从东方来看，春秋战国时期，关中秦国君主秦穆公，曾发兵征服了西戎八国，开拓了西北疆土，这西戎八国是緜 县（天水）、畎戎（渭水流域）狄（临洮）、猢（陇西）、义渠(庆阳)、大荔、乌氏（平凉）、朐衍（灵武），它们保卫了中西交通大道。

西戎八国位于中西交通大道东端，在它的西边，也就是敦煌附近有允姓之戎。族源是塞种人，最初居住敦煌，后又迁徒葱岭以南，散居在天山以北，由

月氏人占领了西部大片领地，他们长像均为深目高鼻，说伊朗语，中亚细亚北部的塞种人，也说伊朗语，这些说伊朗语的草原牧民因为没有语言障碍，在商业往来，文化交流方面就比较容易进行。塞种人从公元前六世纪之起，也就是相当于我国春秋战国时代开始，就以逐水草迁徙的游牧方式，充当了中国与希腊、罗马在黑海一带殖民城邦进行商业、贸易交往的传递者。比希腊史学家早二百年的普罗柯尼苏的阿里斯提士在专著《阿里麻斯比》一书中指出，塞种人在里海和中亚之间不断迁徙运动情况，他认为阿里麻斯比是月氏人，月氏人在公元前七世纪时向西发起战争，引起中亚民族发生了向西方迁徙运动。[53] 月氏人向西发动战争，与当时春秋战国时，中原地区齐恒公、晋文公、秦穆公以武力驱赶北狄，西戎的政治活动有关。北狄、西戎离开西北渭水之地，必然向西部、中亚、西亚的原地居民发动战争，抢占地盘。这种抢占地盘的民族迁徙运动，探索出了好多通往西方的交通道路，为丝绸的贩运，乐舞文化的交流打下了基础。

其次，再从西方来看。人类的出现已有二百万年的历史一直到公元前 8000 年人类社会进入了新石器时代，随着农业与畜牧业的出现与发展，5000 年人类进入文明社会，文明首先发生于农业地区，当时的农业中心有西亚、中国、中美洲。公元前 4000 年埃及和两河流域出现了阶级社会，之后不久，也就是在公元前 3000 年代后半期开始，两河流域北部出现了早期亚述国家，地中海东岸出现了腓尼基国家、爱琴海出现了克里特岛，我国黄河流域出现了夏、商王朝。这不同地区的古老的灿烂文明、招引了人类社会的第一次民族迁徙运动。迁徒区域非常广大，涵盖欧亚大陆，迁徙者是南方说塞姆语的民族和北方说印欧语的民族。“这一时期，阿拍拉半岛的操塞姆语的部落两次进入两河流域南部，先后建立了阿卡德国家和古巴比伦王国，又进入两河流域北部和叙利亚、腓尼基一带……，他们还进入巴勒斯坦，称为迦南人。”[54] 这第一次的欧亚两地不同民族的迁徙运动、将古老的文明传播四方，尤其是古希腊克里特岛灿烂的文明，与我国夏、商王朝的灿烂文明，在这些迁徙民族之间进行了广泛的传递交流。

公元前 2000 年后半期，欧亚发生第二次民族迁徙，埃及赶出喜克索斯人，建立了王国，版图包括巴勒斯坦和叙利亚。小亚细亚的赫梯强大起来与埃及争夺叙利亚和巴勒斯坦。同时期的雅利安人南下，一支迁入印度，称印度雅利安人，一支迁入伊朗，称伊朗雅利安人，另一部分迁入了塔里木盆地。雅利安人原生活在里海以东的中亚地区，他们的迁徒将西方古老文明传播到印度、伊朗以及敦煌以西地区。到了公元前一千年左右，我国进入春秋时代，长江流域

成为文明地区。公元前七世纪开始，波斯人统一伊朗，征服了小亚细亚、叙利亚、巴勒斯坦、两河流域、咸海南岸的中亚地区和埃及，还曾占领了印度流域西部地区。“波斯帝国的出现，将西起希腊东至南亚次大陆西北部的广大文明地区沟通起来，对东西文明的联系起了很大的促进作用”。[55]

伊朗高原的塞种人，在古代被称为萨迦人，公元前 521—486 年的古波斯皇帝大流士一世的墓葬地里有一块纳黑希鲁斯塔姆的楔形文字石刻，上面有萨迦人的记载，在贝希斯敦铭文中也提到萨迦人，说他们“在海的那边，那里的人戴尖顶帽子”。古希腊历史学家希罗多德说：“波斯人是把所有的斯基泰人都称为萨迦人的”。[56] 由此而知，中亚地区的游牧民族斯基泰人与萨迦人，名称不同，实际是同一民族。萨迦人，也即塞种人，它在中亚地区，因不同地域而称呼也不同。

塞种人于公元前七世纪末出现在伊黎河，楚河流域，公元前六世纪二十年代末向西扩伸到锡尔河，公元前三世纪左右，由于月氏人西迁，塞种人放弃了伊犁河，楚河，一部分南下散处帕米尔高原，以后又东进塔里木盆地诸绿洲。公元前 140 年左右。又有大批塞种人渡锡尔河南下，灭亡了希腊巴克特里亚王国，建立了政权；《史记·大宛列传》称之为大宛国和大夏国。与此同时，另一支塞种人顺锡尔河而下，迁往咸海和里海沿岸，《史记·大宛列传》将这一支塞种人称为奄蔡，将锡而河北岸的人称为康居。公元前 130 年乌孙远征月氏，月氏人再次西迁，击败大夏建立了乌孙国和月氏国。在这一时期帕米尔的塞人侵占了乾陀罗和　　叉始罗，驱逐了统治该地的希腊人，建立了罽宾国。[57]《汉书·西域传》载“昔匈奴破大月氏，大月氏西君大夏，而塞王南君罽宾。塞种分散往往为数国。自疏勒以西北，休循，捐毒之属，皆故塞种也”。由此而知，塞种人是活跃于中亚、西亚大片地区的主要游牧民族，它的不断迁徙运动，促进了东西方文化艺术的交流，塞种人之间进行东西方文化交流传递还有一个最重要原因是不同地域的塞种人的语言基本上是一致的。如司马迁《史记·大宛列传》中说：“自大宛以西至安息，国虽颇异言，然大同俗，相知言”。表明中亚地区塞种人，虽说着不同的伊朗方言，但它们之间是可以互相沟通的。

有关塞种人的形象，可以从文物考古和古代学家的记述中得知，如希腊史学家希罗多德说：“属于斯基泰人的萨迦人戴着一种高帽子，帽子又直又硬，顶头的地方是尖的。他们穿着裤子，带着他们本国自制的弓短剑，此外，还有他们称之为撒伽利司的战斧”[58] 还可以从文物考古上得知，如在花拉子模和额弗拉昔雅卜（撒马尔罕）发现的阿纳希特神象。这种神象是泥塑的，穿着长袍、肩上戴着披风。[59]“在贝希斯敦铭文上方浮雕中表现的被俘塞人，波斯波

利斯浮雕中描写的向阿赫明尼德王朝朝贡的塞人，牵骆驼的巴克特里亚人以及南俄库尔奥巴（刻赤）和沃罗涅日发现的金银合金瓶画中的斯基泰人，都是戴着护盖两耳的尖顶帽子，穿着宽大的衣服。”[60] 活跃在中亚广大地区的塞人，基本上是深目高鼻，戴尖顶帽，穿宽大袍子的形象。这种形象在我国石窟壁画和文物考古中也可以见到。如：新疆吐鲁番阿斯塔那墓中出土一彩绘陶俑，有一戴尖顶帽的塞人形象，身穿右侧有三角翻领的胡服。再如敦煌壁画初唐各族王子像中也有一头戴尖顶帽的胡服王子形象。[61]

头戴尖顶帽子的塞种人在欧亚大陆的广大区域内进行了漫长的迁徒运动，它不仅传递着中西方的古老文明，还在吸收各方的文明养分，在此基础上形成自己的文化，然后，再传播于其它文明国家。古代中国与中亚塞种人，塞种人与希腊的文化交流基本循照这样一种模式。

五、先秦时期塞种人文化艺术对中国乐舞艺术的影响

塞西安人以游牧的方式传递着东西方文化，同时它自己所具有的游牧文化也影响着东西两方。

塞种人的艺术特征主要表现在“动物风格”方面，也是在欧亚各地普遍盛行的一种风格。它的动物母题基本以“伏鹿”为最广泛的主题，他们的金、银、铜、铁、木等制品均是动物的变形图，除了鹿之外，猫科猛兽也是塞种人艺术表现的主要题目，在塞种人的工艺品中，比较多见猫科猛兽形象，在东北俄罗斯和西伯利亚制品中，则多见熊的形象。在克莱梅斯卡亚（位于库班地区）宝库中的一枚宝石上，饰有头颅下垂，四腿前倾的猫科猛兽，猫科动物形象多装饰弓箭匣、剑鞘等外，在西伯利亚的刀柄上多有熊的形象。塞种人在各种器物上刻画的图景中有不同野兽，有人与兽相斗的场面，还有狩猎场面。塞种人的这种“动物风格”的艺术风格也传入了中国，如新疆天山阿拉沟出土一件方座承兽铜盘。通身高 32 厘米，下部为喇叭形座子，上部为边长 30 厘米的方盘。盘中并立二兽，貌似狮子，鬣毛则卷成穿孔状。又如新源县巩乃斯河南岸的墓葬中，有青铜三足兽大釜、青铜铃、青铜对虎相向踞伏圆环，双飞兽相对圆环、青铜油灯、青铜武士俑等物。其中的武士俑是蹲跪之态，头载尖顶而带弯钩的圆帽，而容则为深目、高鼻、并饰鬓角。[62] 此外，在“客省庄村北发现的 K140 号墓是一座特殊的墓葬……，两件长方形透雕铜饰出土时压在墓主人的腰下侧。两件标本大小，纹饰相同。透雕的花纹是：两侧各有一棵树，枝叶茂密。树下各系一匹骡子，都有辔鞍。中间有两人，高鼻、长发。两人互搂住对方的腰部和一腿，作摔跤状。两人的头顶上还一鸟，张口展翼。标本长 13.8 厘米、

宽 7.1 厘米。这种铜饰当是腰带上的装饰。”[63]

塞种人的带有动物风格的各种刀、剑，以及工艺品不仅传到了中国的西北地区，并被西北动物造型艺术所吸收。如屈足鹿、鹰头兽、躯体扭转兽和双兽格斗纹“出土于准格尔旗西沟畔战国晚期墓中的螺旋纹鹰头狮身兽完全仿照斯基泰格式，这种半鹰半狮状幻想动物纹源出于西亚两河流域。”[64] 这些中亚、西亚游牧民族的动物化风格的饰品都是在公元前四世纪战国时代传入的。游牧民族的文化艺术传入中国，又影响了中国的文化艺术，在我国一些乐器。以及一些青铜工艺品刻画的乐舞图中均可看到这种影响。如，故宫博物院收藏的战国时期的“宴乐渔猎铜壶”。壶形圆体，直口，深腹，平底，圈足。肩上有兽面衔球”。……壶通体刻有图像……生动反映出战国时期的社会生活宴乐、渔猎等情景。在壶的中部，上层为宴饮图像，下层为奏乐图像。图中……左边悬编钟 4 件，右边悬编磬 5 体，右侧竖建鼓一架。[65] 淮阴市博物馆藏战国中期淮阴高庄 1 号墓宴乐刻纹盘，出土时盘已残，后经复原。器口径 27.0 厘米，深 3.2 厘米，敛口、鼓腹、平底、器壁上部置 4 个铺首衔环。壁很薄，系锤打制成，内外磨光，然后在内底，腹内壁及口沿外部刻画纹饰。内底刻轮环纹、蛇纹、腹内壁刻一幢宫殿式屋宇，屋外树梢间有一轮旭日。屋前阶下奔兽前置一觚，上悬二磬，一人展双臂作击磬、舞蹈状。磬呈曲尺形，倨勾角度较大，已为战国时期形制。屋内 10 人，或相对，或相随，各持一觚形器。屋宇两旁有一行持觚形器人物。所有人物皆梳双叉角，穿窄袖袍服。画面为一宴乐场面，较写实。另有牵马，放牧等内容。”[66] 又如陕西历史博物馆藏战国时期“安康镦于。”镦于器形较完整，惟口部略残。椭圆形盘，盘顶塑一尊张口吐舌，清瘦昂立的长尾虎，虎身及头部有几道鳞纹。[67]

以上乐舞考古文物上的动物图证明了中原汉民族对中西、西亚、塞种人“动物风格艺术”的吸收状况。对塞种人“动物风格”吸收并不是从战国才开始，在地处狄区域周族部落时就已传入，在周族部落灭商、建立周王朝后，周代宫廷雅乐中就有带“动物风格”的乐器。宝鸡市博物馆收藏的，1980 年 5 月在宝鸡市南郊竹园 13 号墓出土的铙、铜铙器上饰有浮雕兽面纹。1978 年 1 月宝鸡县杨家沟太公庙窖藏出土春秋前期秦公鎛、秦公鎛自钮至侧脊由九条飞龙组成，中脊由 5 条飞龙和凤鸟组成。从乐舞的角度来看，这些均证明，北方塞种人的动物风格对我国战国时代文化艺术的影响。塞种人的“动物风格”的艺术影响我国后，我国又对此进行了发展、变化，不仅在乐器的形制上造成变形的动物形状，和在一些青铜器皿上绘画变形的动物图案，而且，从一些乐舞演出形式，或者说祭祀礼仪的形式，以及表演人物的身材、长像、舞蹈的形态，

动势来看，均受到了游牧民族文化的影响。如从舞蹈动势上来看，敦煌舞姿中鹿形手势的姿态也不少见，敦煌舞蹈家高金荣对此进行归纳总结，把它归入舞姿训练体系中，称之为“鹿指”，这种鹿形手势的姿态，也可以说直接受了塞种人的“动物风格”的艺术影响。

根据文物考古得知，我国在战国时代与域外的游牧民族塞种人已有了广泛的接触，文化的交流不是单向进行的，我们可以想见，盛行于中亚、西亚的塞种人艺术渗透到了中国，那么中国的辉煌灿烂的古代文明也一定会深入到阿尔泰山以北，甚至遥远的地区。

第三章　两汉时期的丝路乐舞

在我国古代历史记载中，第一个出国考察的人可以说是周穆王，其次便是张骞。但是，他们俩出国的动机是不同的，周穆王微服西游，轻松自在，而且没走出西域多远，只是到了昆仑山与西王母会面之后便回国了。而时隔七霸争雄，社会动荡不安的春秋战国时代之后的汉代外交家张骞却肩负汉武帝交给他的联络月氏，夹击匈奴的历史重任，进行了出国访问。他的历时十一年的初次出国，使他成为我国古代史上第一次正式与域外建立外交关系的功臣。他了解到的中亚、西亚地区的许多信息，由史学家司马迁编入史册《大宛列传》之中，成为历代人们研究、探索汉代域外信息的重要参考资料。

张骞出使西域之后，西域的佛教、西域的文化，西域的乐舞艺术沿着古丝绸之路的绿洲之路，草原之路进入中原。中原的汉民族在春秋战国时代百家争鸣洗礼中形成的理性思维的指导下，对外来乐舞进行了同化与改造，它既没有原封不动地全盘照搬外来乐舞，也没有抛弃本民族的乐舞传统，而是将外来乐舞与中国传统文化相融合，形成一种西域化的中国传统乐舞。西域化的中国传统乐舞与夏、商、周时代传承下来的“礼性”沉重的乐舞有着内容与形式上的区别，它造成了汉代多元乐舞文化共存的现状。西域乐舞自商、周以来传入中原，逐渐与中国传统乐舞结合，经过春秋、战国时代，儒、道两家理性思维的磨合过渡阶段，终于在汉代成为居于主导地位的乐舞体系，形成了中华古代乐舞史上的第二个鼎盛期。

第一节　中亚、西亚乐舞艺术的传播

大宛的汗血马与波罗球戏、青聪白马舞和马舞。大宛是汉代与西域、中亚、西亚、波斯、希腊等国的经济、文化、艺术交接的前沿，也是汉代的西大门，它通过康居与丝绸之路的草原之路相通。

大宛盛产汗血马，汉武帝听张骞介绍，大宛的汗血马比传说中周穆王的“八骏”更为优良之后，便不惜任代价，远征大宛夺取之。有关大宛马史书这样记载，如《史记·乐书》“集解”引应劭之语道：“大宛旧有天马种，蹋石汗血，从前肩髆出如血，号一日千里”。《神异经》载：“西南大院宛丘，有良马，其大二丈，鬃至膝，尾委于地，蹄如汗，腕可握。日行千里，至日中而汗血。乘者当以绵絮缠头、腰、小腹，以避风病。其国人不缠也”。这两条记载使我们得知，大宛的汗血马是一匹奔跑迅速，利于作战的优良马种。

汉初，中亚一带匈奴的铁蹄不断践踏中原大地，骚扰农耕民的安定生活，为消灭驱逐匈奴、开拓帝界，汉武帝除派遣外交使节出使域外进行联盟活动外，还加紧军事力量的培训和战马、粮食的储备，当汉武帝得知大宛马是千里良驹后，便用成匹柔软的、漂亮的丝绸和发动百万大军的争夺战去获取之。当成批的大宛马运入中原后，中原西北边塞的骑兵力量得到了加强，在汉武帝部属李广、卫青、霍去病等著名将领率领下，骁悍的中原战士冲锋陷阵杀得匈奴遁逃远方，也使汉帝国“威震天下”，保证了丝绸之路的顺利通畅。汉代著名雕像“马踏匈奴”以质拙古朴的技法突出了当时的强盛力量。

随着大宛的优良马种源源不断运入中原的同时，西域游牧民族的高超马术，帅气的胡服装饰以及迷人的波罗戏，白马舞，马舞也随之传入中国。

波罗球戏是骑马杖击毬的一种游戏，它源自波斯。在大宛，这种骑马玩球游戏非常盛行，唐代杜环在《经行记》中说大宛：“国土有波罗林，林下有球场”。丝绸之路平安通畅之后，波斯的波罗球戏就沿着丝路传入中国，“中国内地的波罗毬则是从突厥斯坦（其地包括今中国的新疆、哈萨克斯坦的一部分、吉尔吉斯斯坦等地传入的。”[68] 波罗戏传入中原后，成为历代帝王将相，达官贵人沉溺、喜爱的有音乐伴奏的马上击球游戏。

除了骑马击游戏外，在汉代还有专门的“青聪白马舞”，《古今乐录》说：“青聪白马舞，旧舞十六人”，《乐府诗集》中记此舞有八曲，可见青聪白马舞是一个由十六人表演的，有八段曲子的乐舞艺术。

马舞，象是现代杂技团里经表演的一种节目。汉代的马在饲养人的精心训练下，能够合着音律，作出各种动作，汉人称之为“马舞”。曹操的儿子曹植

曾得到过一区大宛骏马，他把它献给了魏文帝曹丕。曹植在《献文帝马表》中说："臣于先武皇帝世，得大宛紫　马一匹，形法应图，善持头尾，教令习拜，今辄已能。又能行与鼓节相应。谋以表奉献。"马能踩着鼓点行走，还能够按节奏行礼跪拜，可见中亚游牧民族的聪明智慧，能够把一匹马训练的这样有灵气，既通人性又懂音律。马舞传入中原后，风靡于汉、唐两代，成为宴享宾客，观赏取乐的表演艺术。

关于西羌乐舞，西羌舞包括康国乐、石国乐、安国乐。

西羌也称羌，是中国西北地区，中亚一带的古老民族。羌字最早出现在甲骨文，是商代对西北地区少数民族的称呼，在汉代，羌成为居住在阿尔泰山、昆仑山、祁连山一带的一个民族的专称。《汉书·西域传》载："南与女若 羌，北与休循，西与大月氏接"。羌即是羌族的一个分支，主要居住在昆仑山以北。《北史·西域传》载："旧居祁连山北昭武城，因被匈奴所破，西踰葱岭，遂有其国。枝庶各分王。故康国左右诸国，并以昭武为姓。"

位于中亚的氐羌后裔昭武九姓有着浓郁的游牧民族歌舞特色，如康国的胡旋舞，石国的胡腾舞和安国的柘枝舞等，这些舞蹈在汉时已开始传入中国，不过，范围还比较窄，因此，没有被记入史册，关于它们的舞姿舞态在唐诗中有详细的描述。

这三类中亚乐舞可以说是随同丝绸贸易和军事大战传入中原的，我们从唐诗中可窥见一班，如薛能的《柘枝词》三首："同营三十万，震鼓伐西羌。战血黏秋草，征尘搅夕阳。归来人不识，帝里独戎装。悬军征拓羯，内地隔萧关。日色昆仑上，风声朔漠间。何当千万骑，飒飒贰师还。意气成功日，春风起絮天。楼台新邸第，歌舞小婵娟。急破催摇曳，罗衫半脱肩"。

康居、安国、石国都是丝绸之路草原之路上的要镇，康居更是扼制欧亚草原交通的咽喉之地，在这块土地上，曾发生过有罗马军团参与匈奴单于集团与汉军战争对峙的事件，此外，康居人还接受过罗马军事训练，传授过罗马军事技术。[69] 由此而知，这些乐舞是中原大军出征西羌时，所欣赏到的西羌舞蹈，这些中亚舞蹈大半由军人带回中原，成为汉、唐两代人们普遍喜爱的乐舞。

第二节　汉代西域乐舞

乐舞，自有史以来受到历代统治者的重视，尤其是春秋、战国时代以孔子为代表的儒家学派，更是把乐舞与政治、人伦道德紧密地联系在一块，周朝制礼作乐成为千百年来历代不断沿袭的传统，从荀子的《乐论》到《吕氏春秋》、

《淮南子》书中的论乐篇、嵇康的《声无哀乐论》等都非常重视礼乐的政治作用。儒家学派把礼乐与政治、与人伦道德的密切关系，阐述的淋漓尽致。早在《乐记》中，荀子就明确阐述了音乐对礼乐维护宗法政治有巨大作用。“情动于中，故形于声；声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”

然而，那些沿古丝绸之路传来的，深受儒家圣贤们抨击的胡乐胡舞，却猛烈冲击着中原正统音乐，无论儒家学派们怎样把属于蛮狄的胡舞胡乐能导致国破家亡，能造成礼崩乐坏说的那样严重，胡乐胡舞仍以它无法阻止的力量挺进中原，而且，有些君主还很乐意接受异国情调的胡乐胡舞。

从历史上来看，胡乐胡舞大规模地入主中原，应从魏晋南北朝时算起。然而，从文献记载中我们得知胡乐舞早在汉时就已普遍流行，尤其是东汉灵帝，他成为历史上酷爱胡乐舞的历史名人。《后汉书·五行志》云：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。……”。如文中所说，丝绸之路的凿通，胡乐胡舞的涌入，受到上下臣民的喜爱，当时胡乐舞中有名的是“摩诃兜离”和横吹与鼓吹乐曲。

“摩诃兜离”是张骞出使西域后，从西域带回长安的胡乐舞。崔豹《古今注》载：“横吹胡乐也，张博望入西域，传其法于西京，唯得摩诃，兜勒二曲。李延年因胡曲更造新声二十八解”。摩诃兜勒是胡乐胡舞，横吹是马上演奏的乐曲，横吹以鼓和角为主要乐器，鼓吹是一种用排箫和笳为主要乐器，在行进仪仗队中演奏。在汉代，鼓吹乐，横吹乐非常盛行，横吹演奏的乐曲由李延年根据西域乐曲改编而成，因此带来有很大的西域成分，其乐器也多来自中亚以及印度，如琵琶、箜篌、筚篥、笳、笛、角等。外来乐器不仅丰富了汉代鼓吹乐和弹拨乐的内容，而且，还使汉代音乐的调式，舞蹈的形态，造型都发生了很大变化。

西域乐器琵琶原名是枇杷，对它的来源，刘熙《释名》说：“枇杷本出胡中，马上鼓也。推手却曰枇，引手却曰杷，象其鼓时，因为以为名也。”这类乐器在印度、波斯、希腊都有。沈福伟先生考证：“古梵语中的”拨弦（Bharbhu）的音译与琵琶相近，古希腊语中 Barbyton 是类似琵琶弦乐器，在古波斯语中叫 Barbot。”[70]

琵琶最早传入可能是在秦汉之前，它传来之后，影响了中原对乐器的创制，使外来乐器更加适应中原汉民族的审美理想。傅玄在《琵琶赋》序中说：“杜挚（三国时人），以为嬴秦之末，盖苦长城元役，百姓弦鼓而鼓之”。这是一种类似弹弦鼓鼓的乐器，体积较小，被命名为秦琵琶。到后来，经过不断改

制，成为更适合表演奏乐的“汉琵琶”。傅玄在《琵琶赋》中说：“闻之故老云：汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使工人知音者，裁琴、筝、筑、箜篌之属，作马上之乐。观其器：中虚外实，天地像也；盘圆柄直，阴阳叙也；柱有十二，配律吕也；四弦，法四时也；以方语目之，故云琵琶，取易传乎外国也。”中国汉魏以前的琵琶基本接受了外来影响。《隋书·音乐志》载：“今曲项琵琶、竖箜篌之徒，并出自西域”。据沈福伟先生研究，它们大约出在美索不达米亚。四弦琵琶自波斯传入，四弦的曲项琵琶在米兰的板画中，由龟兹媒介传入内地，又称龟兹琵琶。五弦琵琶由印度传来，因使用五弦得名，形体较小。乌孙公主带去的琵琶实是秦汉子，但已借用西域通用的琵琶一名。北朝时，曲项、五弦盛行于北方，梁简文帝时，曲项才传入南方。

外国琵琶从不同渠道传来，影响了我国南北方的中原汉乐舞。在北方，多见刚健秀美的风格，如敦煌壁画上所反映的“反弹琵琶”的舞姿形象，新疆克孜尔壁画上的琵琶，伎乐人用拨子弹奏曲项琵琶、四弦琵琶等。在南方多见清丽柔婉的舞姿，如武氏祠、西城山汉墓中画像石上的弹琵琶的乐舞形象。

笛，原称作笛，又名笛，是横吹的笛，在鼓吹乐和横吹乐中占有重要地位。沈福伟先生认为，梨俱吠陀时代的印度人已开始用笛吹奏，印度的笛也许与羌人笛有联系。[71] 羌笛原是西域、甘肃、四川一带少数民族羌族乐器，从公元前一世纪汉武帝时起，张骞出使西域之后，国人开始将印度笛与羌笛结合在一起，重新创制了这种中西结合的乐器。汉马融在《长笛赋》中说：“近世双笛从羌起。……京房君明识音律，故本四孔加以一，君明所加孔后出，是谓商声五音毕。”

笳，又称吹鞭，得名于匈奴牧马人的马鞭，它最初“卷芦叶为笳，吹之以作乐”[72] 后又“以羊角为管，芦为头也”。[73] 笳是北方游牧民族匈奴所用的乐器，故又称胡笳，东汉末年蔡邕女蔡文姬在汉末大动乱中被匈奴虏获，成了匈奴左贤王之妻，她在匈奴十二年后，被曹操赎回时所作“胡笳十八拍”，这是一首将匈奴胡笳与中国汉民族传统乐器古琴很好的结合，并弹奏出来的乐曲，它淋漓尽致地表达了人类最神圣的情感——母子情。

胡笳由西传入中原后，成为马上军乐的主要乐器，不仅如此，而且，还是佛教做佛事时演奏佛曲用的主要乐器。如东汉的《胡笳调》、《胡笳录》以及后来的《笳吹乐章》中的《婆罗门引》《明光曲》《法座引》等梵曲。其乐曲均为中亚或印度的乐曲。这种用匈奴的常见乐器胡笳吹奏出中亚及印度的佛曲的事，只有中原汉民族才能做到。

箜篌，有两种，一种是“箜候瑟”，是横弹的，是中国传统乐器，另一种

是“竖箜篌”，是印度梨俱吠陀时代的弦乐器，于公元二世纪汉灵帝时传入。唐杜佑《通典》记：“竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之”。箜篌传入中国后非常盛行，克孜尔千佛洞、敦煌莫高窟、云岗、龙门、石窟多见有伎乐天人演奏箜篌的形体造型。在 4、5 世纪的印度佛陀伽耶出土的石刻上，有弹箜篌图像，多系弓形竖琴，还有一种擘箜篌《通典》卷一四四载：“体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。”这种擘箜篌源出自埃及，由亚述、波斯东传新疆。德国维尔纳、施泰因在《人类文明编年纪事》《音乐和舞蹈分册》中介绍，在公元前 3000 年苏美尔祭司时，带有共鸣箱的、名为“里拉”的琴（一种带五弦或七弦的竖琴），在古埃及乐器中已出现古竖琴、笛子和双管木笛。这种源自印度和埃及的古乐器传入中国后，逐渐融入中国的乐舞艺术中，成为中国传统民间乐器之一。

胡角，是羌族人 用动物的犄角制作的吹奏乐器，据《古今注》载，由张骞从西域带到中原，由于胡角吹奏出来的声音比较大，具有“发惊军之音”（《胡俨集》）因此，成为马上军乐中的重要乐器。起始于西部羌族地区的胡笳和胡角在横吹中占有重要地位。

横吹乐、鼓吹乐有多种演出形式，有马上军乐、行进演奏、礼宾宴享，娱乐嬉戏等，这些演出形式呈现出与中原乐舞极大不同的独有特色。

随着西域乐器的传入，西域乐舞，西域杂技、也蜂拥而至，它们在中原大地上与汉民族传统审美观念相碰撞，相互交融，溶于一炉，使汉代乐舞呈现出中西乐舞相结合的特点，这些在我国汉画象砖上，都有形象记录，如 1978 年新都东汉墓出土的鼓吹画像砖：画面内容“其一（114750）砖高 36.0 宽 42.0 厘米。图上一骆驼，身有羽饰，驼峰之间置鞍，其上置兽座，中心树建鼓。鼓上两侧下垂羽葆，鼓座两端兽头上翘，丝帛从兽头束至骆脖及臀部，呈八字形，既固定建鼓，又可作装饰。鼓两侧各有一人，头戴高冠、高鼻大眼，身着广袖紧身衣，一足蹋蹲于兽头上，一足跪于骆峰，正挥动双臂击鼓与舞蹈，长巾飞扬。骆驼负鼓徐徐前进，应是鼓吹之属。其二（114748）砖高 36.0 宽 42.0 厘米，图上 3 骑，皆裹带结尾，鞍附障泥。前、后两骑吏高鼻深目为胡人，正执竽而吹，中间骑吏双手执排箫。此图亦属鼓吹乐，与骆驼负鼓画像同时出土。[74]

再如，1933 年耀县漆水河出土的夏候董祭乐舞造像碑上有一组胡人乐舞图，该舞图上共有 5 人表演：“左侧乐人吹排箫和笙，中间为胡人舞者，……胡人均深目高鼻，蓄须，卷发、着胡服。中间舞者戴有面具。……在碑左侧佛龛下边刻有一胡人击鼓，一胡人弹竖箜篌。……反映了当时举行宗教法事时宗教乐队的组合情况。”[75]

再如 1972 年出土于金坛唐王弓东吴墓中出土“金坛唐王堆塑罐”，罐上绘有许多各种动物，还有佛像，此外，还有百戏图：“堆塑人物眉目清楚，神态各异，计人物 10 系胡人形象，均头戴峨冠，凹眼浓眉，满面胡须，并蓄有上翘的八字胡。有作揖、掷倒、跳丸、吐舌小丑及二人持棒比武等。另有作乐者 6 人，一人打鼓，二人持杆，一人吹筚篥，一人弹曲项琵琶，一人作舞。”(76)

从上述文物考古的材料来看，早先在鼓吹乐、横吹乐中扮演重要角色的乐器，如鼓、排箫、竖箜篌、曲项琵琶在做佛事活动中、歌舞百戏、宫廷宴乐、殡葬礼仪中，也占有重要位置。这些从西域传来的乐器演奏的西域新声，使中原地区表演的乐舞带有浓厚的风格韵味，如汉代的《巴渝舞》等舞蹈在西域鼓吹乐与中原华夏民族的传统乐器合作伴奏下，使舞蹈更增添了强烈的艺术感染力。这些乐舞给儒家礼教思想占统治地位的汉代社会注入了新鲜活泼之气，使汉代乐舞呈现出质拙、古朴、奔放、活跃、阳刚、动感十分强烈的气势。这些气势的形成，不能否认它接受了西域以及外来乐舞的影响。

汉代乐舞不仅接受了从古丝绸之路传来的西域、中亚、西亚的乐舞影响，而且还把它自己拥有的灿烂夺目的乐舞艺术通过丝绸之路传向域外远方。《汉书·西域传》：“汉元封中，遣江都王建女细君公主以妻焉，赐乘御服御物，为备官属宦官待御数百人，赠送甚盛。……而龟兹王绛宾亦爱其夫人，上书言得尚汉外孙为昆弟，愿与公主女入朝，元康元年，遂来朝贺，王及夫人皆赐印授，夫人号称，公主赐以车骑，旗鼓、歌吹数十人……。”

公元前 60 年，西汉政府设立了西域都护府，为中原汉民族乐舞流向西方打开了方便之门，汉民族乐舞在商人、边疆将士、移民、西北各游牧民族的流动迁徙生活逐渐传向西方。我国新疆地区有大量的文物如丝帛、纸张、汉简等对此可以印证。新疆克孜尔千佛洞 77 窟中有伎乐天、吹排箫者，克孜尔 118 窟有弹奏阮咸的女舞人，这阮咸排箫就是中原汉民族乐舞传向西域的见证。中西乐舞的交流，推动了中西各区域乐舞文明的发展，西方乐舞大量渗入汉代乐舞之后，经过曹魏时期“拍袒胡舞五　　锻”的磨合，到了隋时，中原与西域及外国乐舞融合为七部伎，到了唐代中外乐舞融为一体，绽开了世界上中西乐舞交流的最美、最艳丽的奇色，达到了中国封建社会乐舞艺术的鼎峰。

第三节　汉代乐舞中的西域化乐舞

一、汉代楚乐舞

所谓西域化乐舞是指西域乐舞传入中原后，经过几百年若干时代的流变，

被强大的中国传统文化所溶化了的外来乐舞。在汉乐舞中，最具代表性的西域化乐舞是楚乐舞。楚乐舞含有西域文化因素是有其历史背景的，这与它跟异邦人经常接触、文化交融有关。

楚族最早发源于陕西一带，楚王熊渠曾表白自己是蛮狄人，它曾是商周时的附属小国，楚族人经常随同商、周的士兵出征西域，随着商、周王朝的疆域不断向西扩展，楚族人接受了大量的西北民族的乐舞影响。根据信阳楚墓出土的锦瑟图案来看，楚族人喜穿贴身短衣，头戴尖锥形帽，这种服饰与中亚、西亚的塞种人的服饰同样，因此说，楚乐舞中带有不少西城成分。春秋战国时，楚国成为兼并各诸候国的少数几个大国之一，它溶汇了一些苗蛮成分。到了汉代，基本形成自己独有的定势，这是它长期流变的结果，楚乐舞的基本风格定势表现在轻盈飘逸、热烈奔放，曲线婀娜，它那用长袖细腰表现出来的“S”形的风姿流韵与中原本土舞蹈风格截然不同，它最早体现在屈原的《九歌》中，到了汉代，成了汉代乐舞的代表性风格。李泽厚在《美的历程》中说：“汉文化就是楚文化……楚汉文化（至少在文化方面）一脉相承，在内容和形式上都有其明显的继承性和连续性”。如项羽的《垓下歌》：“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝，骓不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！”刘邦的《大风歌》：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方。”李陵陷胡虏作《别歌》：“经万里兮度沙漠，为君将兮奋匈奴，路穷绝兮矢刃摧，士众灭兮名已聩，老母已死，虽欲报恩将安归！”再如乌孙公主的《悲愁歌》：“吾家嫁我兮天一方，远托异国兮乌孙王，庐为室兮毡为墙，以肉为食兮酪为浆，居常土思兮心内伤，愿为黄鹄兮归故乡！”这些诗句都是著名的楚声代表，楚声能够淋漓尽致将人的情感抒发出来，象项羽的悲愤之情、刘邦豁朗苍茫的气概、李陵深陷敌区的悲哀，乌孙公主对祖国的思念等都是以楚声来抒发的，可见楚声是最能抒发人的思想情志的风靡楚汉两际的文体。

在汉代，歌、舞、乐三者紧密结合，有歌必有舞，楚声伴楚舞，刘邦唱起《大风歌》时，必有一百二十人童子伴舞。楚舞也是汉代俗乐舞普遍追求的舞蹈风格，戚夫人“善为翘袖折腰舞”，赵飞燕的腰骨纤细、体轻如燕，能做掌上舞，还有她擅长的“　步”都是对楚舞的一种发展。

汉帝国对外开放、域外乐舞沿丝绸之路大量涌入中原，阻挡不住的民间俗乐得到了蓬勃发展的机遇，楚乐舞在这一时期，再次接受外来乐舞的影响，变得更加美丽、成熟了。在当时的西汉宫廷内，虽然西汉帝王采用了“罢黜百家，独尊儒术”的政策，使儒学成为汉代文化思潮的主流，在宫廷内仿照周代制礼

作乐的传统，设置了“武德舞”“文始舞”“五行舞”“昭德舞”“盛德舞”“四时舞”“云翘舞”“育命舞”等 8 个维护礼教的宫廷雅乐舞，但是，这些雅乐舞代替不了汉代楚舞的美丽风貌，雅乐舞仅是一种摆设，仅用于郊庙朝祭。以楚声、楚词，楚舞为特点的俗乐成为汉代乐舞的主导，它呈现一种不可扼制的浪漫情调。这种充满浪漫情调的乐舞艺术，应该说形成于春秋战国时期，从那时起，人们在理性思维的指导下，开始追求个性、追求人格的独立性，极力摆脱礼教、天命的束缚。到了汉代，追求个性解放，追求情感的恣肆挥洒，它虽然受到儒家礼教的限制，但在艺术风格表现上却成为艺术追求的最高审美目标，尤其是汉代一些著名思想家，如西汉刘安在《淮南子》中提出：“宇宙生元气，元气有涯垠。”董仲舒在《春秋繁露·王道》中提出：“王正，则元气和顺，风雨时，景星见，黄龙下”。东汉何休在《公羊解诂》中提：“变一为元，元者气也。无形以起，有形以分，造起天地，天地之始也”以及东汉班昭提出的“元气周行，终始无己”等气论思想，对汉代乐舞美学产生了重大影响，汉代乐舞在“气论”的美学思想关照下，更增添了一层辉煌的彩色。比如，汉画象砖上所体现出来的种种乐舞形象就充分证明了这一点。

汉画像石上的乐舞形象就是西域化的楚歌楚舞的流变表现，“S”形的舞姿形态，腾踏跳跃的技巧动作，无不体现出一种跃动的生命力，它充满了乐观、向上、开朗、朝气的审美情调，它与殷商时充满狞厉怪诞的美不同，也与等级森严、循规蹈矩的周礼乐不同，更与它最初的蛮狄式的游牧舞蹈风格不同，它是挣脱礼教束缚的表现，是潇洒、浪漫、苍劲、力量的美的表现。

汉代楚乐舞的另一显著特点就是与人们世俗生活紧密结合，在武梁祠、南阳、成都等地出土的汉画像石上的表现内容多与人们的世俗生活相联。在那些不留空白、画面充实的汉画砖上，有着多种多样汉代楚乐舞姿态造型，如袖舞、巾舞、七盘舞、干舞、戚舞、建鼓舞、鞞舞、磬舞、相和舞等，突出反映了汉代艺术的古拙气势，这种古拙的艺术气势，多由人体的直线、方形、棱角等姿态、动作来构成，它与希腊为代表的西方那种体现力的、几何形式的舞姿造型有相同之处，但更盛于希腊、埃及舞姿形态是它古拙的艺术气势所给人的“气韵生动”的线条美感。汉代几乎所有俗乐舞均体现了这种充满力的线条的古拙之美。

以上这些充分说明，源自于西北地区的楚乐舞，在长期流变当中，在保持它原有风貌基础之上，接受了中原传统文化中“气化”美学思想的熏陶，演变

成具有浓郁中国传统文化特色的中原代表性乐舞。

二、汉代百戏

汉代百戏是西域大秦的杂技艺术传入中原后又一西域化的乐舞代表。两汉时，中原外交路线曾远达黎轩，也即罗马。《后汉书》卷 88 司马迁记："大秦国一名犁鞑，以在海西，亦云海西国。地方数千里，有四百余城，小国役属者数十。"大秦将埃及开辟为东方的贸易中心（罗马帝国），因在它里海附近，位于地中海之西，而称海西国，海西国是埃及在中国最早的称谓。汉人对罗马有了清楚的了解，那时不仅中国的商队，外交使节到达了罗马，还有罗马使臣、商人、以及杂技艺人千里迢迢来到中国《后汉书·西南夷传》载："永宁元年，掸国王由调复遣使者诣阙朝贺，献乐及幻人，能变化吐火，自支解，易牛马头，又善跳丸，数乃至千。自言我海西人。海西即大秦也，掸国西南通大秦。"埃及有杂技的传统，如古埃及文化遗址宾尼汉森壁画就有表演弄丸的形象。[77] 大秦是汉人对罗马的统称，后又称拂林。《太平御览》卷七五八《前凉录》："张轨时，西胡致金胡瓶，皆拂林，奇状，并人高，二枚。"拂林是拜占庭人对君士坦丁堡的简称。后来唐代也将西罗马称为拂林。

大秦的杂技技术传入汉代以后，在汉代有了极大发展，成为汉代百戏当中的重要内客。据《前汉书·西域传》载汉代宴会上的歌舞百戏包括的内容有："巴俞、都卢、海中、砀极、漫衍、鱼龙、角抵之戏。""巴俞"是四川巴渝地区的武舞，"都卢"是爬竿杂技。"砀极"是乐曲名，"漫衍"是鸟兽假形舞，"鱼龙"指鱼龙假形舞。在张衡的《西京赋》中有详细记载。汉代百戏包括内容有《百戏》《总会仙倡》《曼延之戏》《东海黄公》《辰僮程材》。《百戏》的节目有：《乌获扛鼎》即大力士举鼎，《都卢寻撞》，即爬竿表演。《冲狭燕濯》，即钻刀圈、钻火圈。《胸突钻锋》，即爬刀梯，爬顶上后，用胸腔与刀尖相抵。《跳丸跳剑》即向空中抛接木球或短剑。《走索》，即踩钢丝，第二场《总会仙倡》，第三场的《曼延之舞》均为模拟鸟兽歌舞。在这两场歌舞中也借用了罗马传来了幻术。有易貌与易形的技术表演。第四场的《东海黄公》也运用了幻术表演。"东海黄公"这一节目，是典型的角抵戏，它既有吞刀吐火，画地成川的幻术，又有人虎相争，人与兽斗武打之戏，塑造了东海黄公这个有独特性格的人物，安排了一个有悬置和危机的戏剧。

汉人百戏的内容基本上是对大秦杂技的演化与发展、这些在汉画象砖上都有反映。如成都羊子山百戏画像石，于 1954 年成都羊子山 1 号东汉墓出土。"东汉舞百戏嵌于右壁后半部，图上万堂宽敞，内高悬帷幔。左侧是庖厨和达厅。

堂左高冠长服者跽坐于方席之上，举手指挥，似为主人……右边长席上5乐人，有吹笙、抚琴和歌者。中部为舞蹈与百戏表演，上排左起第一伎提腿伸手弄丸，第二伎左手怀抱一鼓，右手伸展，昂首跳跃，姿态矫健，为鼓舞伎；第三人为反弓伎；第四伎倒立；似足蹬一物的蹬伎。下排从左起第一人似为领队，头挽双髻，面向主人跪坐，长服曳地；第二伎着广袖舞衣，腰间束带，长服曳地，翩翩起舞，舞姿雍容典雅；第三为倒立伎；第四位旋盘伎，伎者侧身跨步，右手前伸，左手曲举，掌中立一竿，上顶一盘正在旋转；第五为飞剑伎，伎者提腿反手掷三剑于空中；第六为盘鼓舞伎，地下倒覆五盘，其间置一鼓，舞者举长巾飞向盘鼓腾跃，一俳优伎，赤膊作滑稽表演与其配合：另一伎着长服，正举桴击鼓，为群者击节和伴唱”[78] 又如1972年郫县竹瓦铺1号东汉墓出土的石棺画像上的“郫县戏画像石。石棺画面上有伏羲、女娲，棺石刻乐舞百戏，棺左刻曼衍角抵和水嬉。”“石棺左图上部一排7人，均赤足，多为戴假面的象人。”左起第一人似猴面。兽爪，左手执一物，右手举长柄兵器。第二人似猪面。侧身伸颈，身缚绳索双手向胸前伸出，挣扎状。第三人头上椎髻，两眼圆睁，为有串胡的大力士，双手用力拖住龙虎的长尾，第四人头上有五小髻戴熊面两臂伸张，腰悬一钺，跨入龙虎背上大有降龙伏虎之势。第五人戴笠，左手执长柄插于胸前，似张口歌唱。第六人髯髯露张，双手展力提一物。最后一人头上着帻，右手举长棍，左手提物似灯，其上羽饰飘垂，跨步作前驱状。……石棺右图正中一座四阿式楼房，楼上回廊置栏，其上横放兵器和悬挂盾和弩……。楼下殿堂宽敞，内设长席，宾主与人跪坐正饮酒，观伎。图左上方旷场上2人席地而坐，一女伎双手鼓瑟，瑟一端置腿上，一端置地下，一伎伴唱；中间一女伎头挽双髻，在重叠的九案上表演柔术，其右为旋盘伎，伎人昂首盘腿，额上顶一长竿，竿顶上盘正在旋转；左下方两舞伎着广袖舞衣，腰间束带舒巾起舞，其中右者翘袖折腰，踏鼓起舞。[79] 再如1957年在徐州市东效铜山县发掘的“铜山洪楼鼓乐百戏画像石。共有3幅，图一为气势宏大的鼓乐百戏图，图中左方有一人手举一物站立，象是指挥，另有一人赤膊在云气中，拉动5个连在一起的石滚、表演转石之戏。如张衡在《西京赋》中所描述的“白虎鼓瑟，苍龙吹箫，女娥坐而长歌，洪崖立而指挥”忽见云起雪飞，“又见复陆重阁，转石成雷，”的诗句。在“辟砺激而增响，磅礴象乎天威的石滚隆鸣声中，开始了怪兽陆梁，大雀跨跨，白象行孕，垂鼻鳞鬣”的漫衍之戏。图中的鱼龙均有4条腿，龟也很长，白象显为水牛装扮。“仙倡伪作假形”，怪兽均用动物或人来假扮表演。紧接着“海鳞变成龙……舍利化为仙车”，由鱼、龙拉着仙车疾驰而来；仙车上的树有建鼓，“象人”（化装假面人）正在击鼓。

还 “蟾蜍与龟，水人弄蛇“行舞于队列之中，操蛇者上身赤裸，双手握住巨蛇之颈。最精彩的是幻术表演：“奇幻　忽，易貌分形，吞刀吐火，支雾杳冥。”一伎人手持喇叭形物，鼓腮用力，吹出熊熊燃烧的火焰，表演似乎达到了高潮。图二为贵族庄园生活图，“在左右屋宇之间的空地上，有盛大的乐舞百戏表演：中心为一短座建鼓，一楹穿鼓而上，鼓上羽葆繁盛，二人峨冠宽衣，执双桴，弓步相向，击鼓舞蹈。”(80)

从以上三列可以看出，罗马杂技艺术传入中国，与中原汉民族乐舞很好结合，与汉民族乐舞文化很好融合在一起，具有浓厚的中原汉民族乐舞文化色彩。尽管如此，仍然显露着罗马技艺的风彩，如第一例中的倒立伎，旋盘伎，飞剑伎、滑稽伎，第二例中的假面舞、第三例中的扣盘击节，袒胸露腹，双手跳两剑四丸，挥长绸做盘鼓舞等等。均可以认为是对外来艺术的进一步发展。另外画面上的人物造型舞姿也颇带外来色彩，如舞者在盘鼓上舒巾腾跃，俳优伎的赤膊，滑稽表演，两眼圆睁，留有串胡的大力士，双手拖住龙虎尾巴，髯须露张的人物造型，坦胸露腹跳丸弄剑等等。从其装束、造型、舞动的姿态来看，不能不说它带有强烈的域外色彩。坦胸露腹、跳丸弄剑，不是中国的传统表演习俗，尤其是在“独尊儒术”的汉代社会里，儒家礼念极强的中原汉人，是不会光着上身在大街上表演，而坦胸露腹对中亚、西亚以及埃及人来说，却没有一丝一毫的耻辱之感，相反是一种美的体现。埃及、希腊、罗马是一个重视人体表现的国家，赤身露体进行舞蹈表演，健美表演、体育竞技等，均认为是正常的事情，他们把人的身体作为自然界的一部分来鉴赏、来赞美、来讴歌。这是东西方思维观念的差异之处，汉代比先秦开放，因此，外来的露体舞蹈技艺是被当时社会所接受的。另外，百戏中的“转石之戏。“漫衍之戏。”“象人击鼓”“赤身弄蛇”“易貌分形”“吞刀吐火”也是受西方艺术的影响。正如冯文慈先生所说：“中华民族的音乐文化由于吸收了西域的所谓“胡乐”以及其它外来音乐，是更加丰富多彩，其基础更加扩展，其民族性的内涵也注入了新的富有活力的因素。这一点已经由中国音乐的历史发展和当前现状所证实。

第四章　魏晋南北朝时期佛教乐舞交流

魏晋南北朝是民族大迁徙、社会大动荡的历史时期，是中国的传统文化与中亚、西亚、南亚以及西方各民族文化协调、融合的时期，也是为辉煌灿烂的

隋唐乐舞艺术形成的铺垫的时期。

在这一时期内，推动不同民族、不同文化相互交织，使中原文化纳入亚洲文化圈，与西方波斯、拜占庭、印度有了更密切的交往的民族，应该说是在中亚一带渐次崛起的鲜卑、柔然和突厥等民族，在它们的相继作用下，中西佛教乐舞的交流出现了空前盛况。

第一节　月氏人与早期佛教艺术的传播

一、月氏人与丝路

在中亚、西亚沙漠、草原、绿洲一带分布着一些不断迁徙，逐水草而迁居的游牧民族，在这些游牧民族中，主要有吐火罗人、斯基泰人、羌人、月氏人。这些民族很早就开始了与强悍的匈奴人展开激烈地，持久地争夺地盘的战争。

公元 1 世纪左右，月氏人被匈奴赶到锡尔河和阿姆河上游一带，在费尔干纳盆地西南部落脚，建立了大月氏国。后来，月氏国在不断发展之中成为中亚的一个大国，汉武帝为歼击匈奴曾派使者去月氏联盟。大约在公元 2 世纪左右，月氏国已成为丝绸之路上的主要国家之一，换句话说，月氏人的贵霜王朝也同汉帝国、安息、罗马等大国一样成为古丝绸之路上商业贸易交往的主要把持者。在古丝绸之路的商业、文化交往中，月氏国是沟通中国与罗马之间的重要桥梁，也是印度佛教传至中国的必经之路。它在丝路上主要控制中国西出葱岭到美索不达米亚的南道交通。

早在公元前后，大月氏国由贵霜翎侯丘就却统一了各部族，建立了贵霜王朝，领土扩展到喀布尔河流域和克什米尔，《后汉书·西域传》说："月氏自此之后，最为富盛，诸称之皆曰贵霜王，汉本其故号，言大月氏云"。喀布尔原是希腊大夏王的领地，公元前不久，安息乘希腊——大夏的统治衰微之机，灭了希腊的统治，之后，便成了《后汉书·西域传》说的："所属无常，天竺、罽宾、安息三国强则得之，弱则失之"的一块地盘。

公元 1 世纪左右，安息国发生内乱，大月氏乘安息内乱，出兵占领了巴克特里亚以及喀布尔及高附地区。之后，又灭濮达、罽宾等国。此时，正值于东汉王莽篡政时期，连年的战争，使东汉无暇顾及边塞的局势，在这种情况下，西域各地也发生了兼并战争，在中亚，月氏成为兼并大国，它在不长的一段时期内，将罽宾国、大夏国、高附国、天竺吞并为自己的领地。月氏国不仅自己扩张地盘，还接受了东汉班超赠送的大批丝绸锦缎，配合汉朝行动，为北伐匈奴出了大力。大月氏国人与班超的友谊，保障了东西交通的通畅。

大月氏国最繁荣的时期是在迦腻色迦在位的时代，迦腻色迦扩大了月氏国土，兼并了花拉子模，占领了印度部分地区，他的丰功伟绩使他的名字常常出现在佛经，如《法显传》、《大唐西域记》等佛教书籍中。《大唐西域记》中记："闻之耆旧曰：昔犍陀罗国迦腻色迦王威被邻国，化洽远方，治兵广地，至葱岭东，河西蕃维畏威送质。"可见其规模之大。

公元 3 世纪，迦腻色迦死后不久，大月氏国走向衰微之路，花拉子模、索格底亚那、印度相继摆脱大月氏国的统治，大月氏国领地只限在喀布尔地区，公元 5 世纪，大月氏国在新兴游牧民族嚈哒人的打击下消亡。

二、大月氏对佛教文化的传递

公元 1 世纪到公元 5 世纪，位于东西交通要道上的大月氏国在历史上扮演着重要的角色，它沟通了中国与罗马、印度、中亚各民族相互交流的国际关系。"通大月氏境的，不但有去中国的商路，而且也有南达印度的商路。还有往北经过花拉子模、阿兰（奄蔡）去东欧的商路。当时大月氏充当了东西贸易的中介，同时索格底亚那人（粟特人）从古以来也是东西贸易中最活跃的商人，他们的足迹遍于中亚、西亚各地"。[81]

大月氏人在古丝绸之路上充当着东西贸易的重要中介，为了方便东西贸易，大月氏国王还发行了一些印有希腊、印度、波斯的神像，甚至还发行一些铸有释迦牟尼像的钱币。

大月氏境内还存在多种文字，"如希腊文、阿拉米亚文、伎卢文、粟特文、贵霜文、还有花拉子模文，说明其民族、语言是多样化的，其文化也是很发达的。……大月氏境内的宗教信仰也是多种多样的，如祆教、希腊神的崇拜、地方神的崇拜。"[82] 在众多的宗教信仰中，佛教摆在首位，月氏人信仰佛教大约是从西汉中叶开始。月氏国王迦腻色迦在位时，大月氏佛教最兴盛。其中大月氏国的犍陀罗地区和克什米尔两地，是佛教最为发达的地区。

月氏国王迦腻色迦扶持佛教之功绩在于他召集英贤造佛经，再就是修建佛寺和雕塑佛像。起源于印度的佛教艺术最初是没有佛像的，后来，它在大月氏国的犍陀罗一带，接受了希腊、波斯等文化的影响，产生了所谓犍陀罗佛教艺术，然后，经由贵霜王朝向我国新疆地区推进。

我国新疆地区的龟兹石窟壁画是犍陀罗艺术的典型代表。有史记载，我国最早接受佛经是在西汉哀帝元泰元年（公元前 2 年）博士弟子景卢受大月氏王使伊存口授《浮屠经》，伊存就是大月氏派到汉朝来的使臣。《大唐西域记》卷十二记瞿萨旦那国（和田）时，讲到毗卢折那自迦湿弥罗国至其地传教的故事，

日本人崛谦德说是在迦腻色迦时期，[83] 王治来认为，这是大月氏国发展佛教的一个例子。“到了东汉末年，中国内地信仰佛教的人比较多了。当时从西域来的僧人，凡姓支的一般都是大月氏人，姓安的则是安息人，前者如支娄迦谶、支曜、支亮，后者如安世高、安玄等。还有康居人康巨、康孟洋，天竺人竺法兰，竺朔佛等，都是当时著名的僧人。他们从西域来到中国内地，在中国知识分子的帮助下，将许多佛经译成汉文。直到今天这些佛经在印度已经失传，在中国却能找到其译本。不过，当时西域僧人来中国传教者，以月氏人和中亚人较多，而印度人反而少。这说明大月氏国对佛教的发展及其东传是起了主要作用的”。[84] 由此而知，月氏人是印度佛教传入我国的主要传递者。季羡林先生说：“佛教是公元前传入中国的，具体时间现在还无法确定。最初不是直接从印度传来的，而是间接经过中央亚细亚和新疆一带的，有些今天名义上已经不存在的民族，如大月氏、安息、康居等国传入的。这从最初译经者的姓名以及梵文译音中可以清楚地看到”。这一段话更加证明了位于中亚的月氏有对佛教传递的重要作用。

第二节　鲜卑、吠哒、突厥三大民族对佛教乐舞传播的贡献

东汉末年以后，中原陷入空前的民族迁徙、社会激荡的动乱时期，这就是历史上的魏晋南北朝时期。这一时期，沟通中西文化交流的主要角色是鲜卑、吠哒和突厥三大民族。

鲜卑部族是东汉王朝击走北匈奴之后，崛起的游牧民族，它在匈奴北迁之后占领了外蒙古地区。鲜卑族的领地有：“东西部大人皆归焉。兵马甚盛，南钞汉边，北拒厂令，东却夫余，西击乌孙，尽据匈奴故地，东西万二千余里，南北七千余里，网罗山川、水泽、盐池甚广”。[85] 鲜卑占据地区之广，它覆盖了南西伯利亚、天山北路和巴尔哈什湖以南的乌孙故地。

到公元 2 世纪中叶，鲜卑部落建立军事大同盟，不久，同盟瓦解，到了 3 世纪末拓跋猗卢时，鲜卑势力又抬头，公元 315 年，建立代政权，338 年什翼犍在繁峙（今山西浑源县西）之北即代王位，他吸收中国文化，仿照中原典章制度，领土扩大到东至　貊；（朝鲜东北部）西抵破洛那（吉尔吉斯、费尔干纳盆地），代政权后来被前秦符坚所灭，十年后，由什翼犍的孙子拓跋珪重振旗鼓，成为大漠南北强大的力量，398 年迁都平城，正式称帝为北魏道武帝。

北魏道武帝建立魏国后，先后消灭了匈奴，羯、氐、羌等五胡建立的十六国，统一了黄河一带。公元 402 年，北魏道武帝拓跋珪又发兵出征把敦煌，

张掖之北作为统治中心的柔然赶走，使柔然被迫西迁，成为拜占廷和萨珊波斯国的邻邦，后来又成为中原与西方交往时必须要经过的中介国。

继柔然之后，又一游牧民族崛起，这就是吠哒族，吠哒族原是臣属于柔然的属国，5 世纪时开始扩张势力，6 世纪时处于极盛时期，这时康居、波斯都向吠哒纳贡。487-516 年间，新疆境内以高昌为界，成三方鼎峙之势，高昌东北是强大的柔然，高昌以西是吠哒的势力范围，高昌西北则有敕勒占据悦般、乌孙故地，葱岭东西交通一度被吠哒所控。波斯、印度和中国的使节、贸易、文化交流，都得通过吠哒控制下的莎车——伽倍道，经由莎车越过葱岭瓦罕（今阿富汗东北喷赤河上游），西转巴尔克（今阿富汗瓦齐拉巴德）。这一条路成为 5 世纪中叶到 6 世纪中叶，中国和波斯、印度交通的主要干线。南北朝时期，吠哒由于统一葱岭东西广大地区，成为中亚细亚一大游牧帝国，盛况堪与汉魏时代的月氏贵霜王朝相比。”[86] 由此可见，吠哒也是中西文化交流的重要中介者。

中国僧人宋云叙述，他于公元 518 年从洛阳出发去西域取经时路过吠哒，他说，其国“受诸国贡献，南至牒罗，北尽疏勒，东被于阗，西及波斯，四十余国皆来朝贺。王张王毡帐，方四十步，周回以氍毹为壁。玉著锦衣，坐金床，以四金凤凰为床脚。见大魏使人，再拜跪受诏书。……四夷之中，最为强大。”[87] 吠哒人的势力很大，它为控制中西商路，凡是有碍于它的既得利益，它就与之发动战争去争夺，吠哒人称霸西域，因此经常来中国进行经商活动，并进行朝贡活动，使中原与中亚之间的经济、文化交流得以顺利进行，这种局面一维持到公元 6 世纪吠哒消亡为止。

继柔然吠哒之后，突厥是公元 6 世纪在漠北兴起的游牧民族，它在公元 552 年建立突厥汗国，与中国北朝关系密切，当时的北齐，北周常常向突厥馈赠绫罗绸缎，突厥又将赠品转销中亚以及西方国家，从中谋取暴利。突厥人还与汉人联姻，并有一些文化往来，因此说，突厥也是中西文化交流的重要中介。

第三节　北魏拓跋氏推进佛教乐舞更加中国化

在中国舞蹈史上，如果说代表周代的乐舞是宫廷雅乐，代表两汉时期的乐舞是“百戏、俗乐”，那么到了魏晋南北朝时期，其代表性的乐舞，可以说是佛教乐舞。佛教乐舞伴随佛教传入中原，而佛教文化大批量地涌入中原则是在北朝时期。整个北朝文化包括东魏、西魏、北齐、北周。追溯北朝时的佛教文化，不能不谈及北魏王朝的创建者鲜卑拓跋氏。

拓跋氏是公元 4-5 世纪中叶，在我国北方崛起的游牧民族鲜卑族的一支，鲜卑族原是我国东北的一支胡族系少数民族，后由东北向西南迁移，4 世纪活动范围集中在内蒙古河套地区东部和林格尔、山西大同一带。据《内蒙古出土文物概述》报告："在呼和浩特东南凉城县小坝子滩发现了一批金银器，包括兽纹的金饰牌，镶宝石的兽形金饰，饰有兽首的金指环和金耳坠等。[88] 这些金银器均属拓跋氏鲜卑族。这个一直自称为"马背上的民族"于公元 398 年继续南下，在平城卸下马鞍，建都落户，鲜卑族王拓跋珪改称北魏道武帝。

来自北方的游牧民族鲜卑族入主中原后，成为沟通中西文化交流的主干力量，首先，他们传递了印度佛教文化，继而又将西域文化，印度文化，游牧文化溶入被征者所持有的强大的汉民族传统文化中，推动了外来文化中国化的进程。

当朝的拓跋氏统治者虽以征服者的姿态进入中原，但是他们非常羡慕中原的灿烂的传统文明。北方游牧民族本来是一个没有太多文化积淀的民族，有关他们的历史记载，除了在本民族圈子里靠口传心授传承之外，很少有文字上的历史记载，有关他们的历史主要还是靠汉民族的文字来记载。鲜卑族入主中原后，无论从精神生活到物质生活都积极与中原汉民族靠拢，受中原汉文化的熏陶，有了脱胎换骨的变化。尤其在北魏孝文帝拓跋宏时，拓跋宏是一位很少有民族偏狭观念的开明皇帝，他不仅不排斥中原文化，而且积极提倡普及汉文化，他本人也是汉文化修养极高的皇帝，他极看重汉族文人，为了使游牧民族接受先进的汉族文明，采取了一系列改革措施，加速了北魏汉化的进程，这不否认他带有政治目的，以及维护他在中原的统治地位。

拓跋宏在文化领域的改革具体表现为，禁止使用鲜卑语言，如《魏书·高祖纪》载："不得以北俗之语，言于朝廷，若有违者，免所居官"。此外，还禁穿胡服，而且，他本人带头穿汉族帝王穿的褒衣博带式朝服。《魏书·高祖纪》第七载：太和"十年春正月癸亥朔，帝始服衮冕，朝飨万国"。在他的带动下，不仅举国上下、贵族百姓一律将左衽窄袖的胡服换成了宽博的汉族服装，而且，石窟壁画上的佛像，菩萨也从右袒、通肩、夹领窄袖胡式服装改换成了宽博带式服装。他的禁令使石窟寺院里的佛像，菩萨、供养人的服饰发生了明显变化。据国家文物局教育处编《佛教石窟考古概要》记："太和十年的服装改革，在云冈最早的反映，就是太和十三年 11 窟外壁小龛上释迦、多宝二佛都穿上了褒衣博带式服装。在另一窟 17 窟明窗上有一题记，同样是太和十三年，然而服装还是昙曜时期的袒右肩式服装。就是说太和十三年前后，在云冈是形象题材和服装急剧变化的转换时期……题材除佛、菩萨、弟子外，新出现了供养人

行列……供养人所穿服装，变化比较显著。早期是鲜卑装束的夹领小袖式游牧民族的服装；晚期供养人则穿上了宽博的南朝汉式服装。”(89) 北魏孝文帝的改革措施顺应了当时社会发展的要求，因而是进步的。

服装的改革，也促使了外来乐舞向汉化发展，腾踏跳跃式的游牧民族舞蹈，扭腰出胯，身体呈 S 曲线的西域舞蹈，袒胸露臂，挺胸厥臀的印度舞蹈，都逐渐被“褒衣博带”式的汉族舞蹈风格所取代，舞蹈形态注入了中国传统美学精髓，江南丝竹式的乐舞美学风格逐渐取代了骠悍粗放的游牧民族的舞蹈风格。

另外，外来文化，佛教文化中国化还与魏晋南北朝弥漫整个社会哲学美学思潮有关。众所周知，魏晋时代与先秦春秋战国时代一样，也是人类自我觉醒的时代、思想大解放的时代。两汉的“独尊儒术”的儒家礼教严重地禁锢着人们的思想，它的艺术表现往往是“厚人伦、美教化”。魏晋南北朝时代，人们开始怀疑和否定儒家礼教的清规戒律，开始对自己的生命、生存的意义有了重新的思考，不再用道德，儒学来规范自己的行为，开始追求人的才情、风骨、气质，老庄的“无为而无不为”，追求玄学，提倡本体论等思想左右了当时社会人们的言行。这种社会风气也极大地影响了外来文化，如佛教艺术沿丝路传入中原后，为了使西来佛教通俗易懂，便于人们接受，人们曾用老庄来解释佛教，佛教与道教本来是两个根本不同的流派，为了使佛教能够在中原大地得到普遍认同，佛教徒们用中原传统文化说明佛经，向人们灌输外来文化、化解人们的疑惑。中原的传统文化在农耕文化圈内的长期发展，已在农耕民的意识形态领域里形成厚实的积淀层，农耕民不喜欢长着胡脸的菩萨，不喜欢穿着胡服的佛像，经过北魏拓跋氏孝文帝的改革，使中原汉民族与当朝统治者之间的距离拉近，使西域印度佛教带有亲近感，由此，也产生了大量汉民族佛教信徒。这也可以说是北魏孝文帝的聪明之举。

北魏孝文帝拓跋宏的改革措施，还使印度佛教徒、西北游牧民族中间涌现出大量的、高层次的知识分子，这些胡人知识分子除了长像无法更改之外，他们的言谈举止，气质风度几乎与中原汉族文人士大夫无甚两样，他们手执麈尾扇、谈玄论虚，文质彬彬，完全没有了蛮悍的胡气。比如康僧渊，《高僧传》说这位来自西域康国的移民：“貌虽梵人，语实中国”。在魏晋时代，西域佛僧徒常常喜欢与中原汉民族文人士大夫聚在一起“托怀玄胜，远咏老庄”。

不仅西北游牧民族积极投身于汉民族文化的大熔炉里，我国古代一些高级知识分子也积极按照本民族传统文化的美学思维去融化外来文化。如晋代著名隐士戴逵，他画的佛像就带有中原汉民族的世俗情调，顾恺之画得“内含智慧，外带病容”的维摩诘，就是取材于当时社会文人士大夫追求的俊秀清瘦的形象

美。

中国的传统文化带有很强的包容性，也有很强的变容能力，佛教文化传入中国后，便走上了被同化的行程，张彦远在《历代名画》记中说："汉明帝梦金人长大，顶有光明，以问群臣。或曰：西方有神名曰佛，长丈六，黄金色。帝乃使蔡　取天竺国优填王画《释迦倚像》，命工人图于南宫清凉台及显节陵上。以形制古朴，未足瞻敬，阿育王像至今高亦有存者，可见矣。后晋明帝、卫协皆善画像，未尽其妙。洎戴氏父子，皆善丹青，又崇释氏，范金赋采，动有楷模。至如安道，潜思于帐内，仲若悬知臂胛，何天机神巧也？其后北齐曹仲达，梁朝张僧繇，唐朝吴道子，周　各有损益。"

魏晋时代出现士大夫画家、雕塑家，与魏晋时代的佛教带有玄学成分有关，也与佛教僧人与文人士大夫靠近有关。这是魏晋时代佛教艺术的特点，也是印度佛像在中原发生变化的关键之处，论及中外文化交流史这一点不能不提及。印度、西域佛教乐舞的扭腰出胯，大幅度的"S"形的曲线，以及棱角分明，粗犷笨拙的舞蹈动势，大约从这一时期起开始按汉民族传统美学思路发展，与龟兹、印度、波斯、希腊的舞姿形态的差距越来越大，佛教乐舞艺术也越来越受到广大人民群众的认同。这一切的形成，不能抹掉当初北魏孝文帝鲜卑拓跋宏改革措施的功劳。

第四节　佛教乐舞的传播

印度与中国同样是起源于大河流域的农耕国家，是世界文明最早的发源地。

印度是一个宗教大国，其宗教意识表现在社会的各个方面，无论是哲学、史学、文学、艺术等都充满了宗教色彩，其舞蹈跟宗教更是一对脱离不开的母子体，因此，印度的舞蹈就是一种宗教舞蹈。

在印度宗教信仰中，佛教占主位，公元前 6 世纪至 5 世纪，整个社会充满"庸俗的贪欲、粗暴的情欲、卑下的物欲，对于公共财产的自私自利的掠夺，以及捐税、高利贷、敲诈勒索等等诸如此类的东西，在人民生活中造成了前所未闻的苦难"。[90] 释迦牟尼亲眼目睹了社会这一现状，开始寻求一种解脱苦难的精神武器，佛教便是他深思熟虑的解脱办法。佛教的产生由于迎合了广大中下阶层人民的心愿，符合地主，商人，工匠等新兴阶级的利益，因此，在印度得以顺利生存与发展。

后来，印度的佛教成为跨国界的宗教，印度的佛教徒们为了传播四谛十二

因缘说，不惜利用任何手段，除了文字之外，还借用绘画，雕塑、音乐、舞蹈来传播它的基本教义。用立体的、直观的，形象的手法去宣扬深奥的佛教教义是一个行之有效的好办法。因此说，印度的舞蹈是宗教舞蹈，是“神人一体”的舞蹈，这是它舞蹈艺术的显著特点。

一、印度舞蹈形态

印度的舞蹈是印度宗教传教的重要手段，在印度最能代表印度文明的是宗教艺术，印度宗教曾先后兴起过吠陀教，印度教（婆罗门教）、佛教，其中佛教历时最长，最为完整，影响幅度最为宽泛。随着佛教的传播，印度的佛经，以及建筑、雕塑、音乐、舞蹈文化在亚洲各地区生根开花，并逐渐溶入那个国家与地区的民族精神之中，成为那个国家的文化传统。

印度舞蹈形态也即宗教舞蹈形态，它大体分为吠陀教舞蹈，印度教舞蹈和佛教舞蹈。

吠陀教是印度最早的宗教，它最早是指反映印度一雅利安人早期文明的宗教诗和圣歌。还有一些对民情、风俗、歌舞、传说的描绘。“吠陀教”是早期雅利安人信仰的多神教，他们宗拜的神有许多，如“晴天神”特尤斯，“包罗万物，天地的神”伐楼那，“英勇的战神”因陀罗，以及“集中各种自然之力的神”梵天。印度人喜欢用歌舞形式去祭祀这些神、歌颂这些神。而且在各种吠陀中还有介绍能歌善舞神的篇章。如印度最古老的文学《四吠陀》之一的《梨俱吠陀》中记载了早期雅利安人的体操，斗羊、弓术、竞技、音乐、舞蹈等活动。此外，古印度人极为重视音乐舞蹈活动，还有关于乐舞的吠陀，如《干闼婆吠陀》，“干闼婆”是音乐神。印度人最为普遍崇拜的神“湿婆”是舞蹈神。古印度人认为，“世界是梵天大神踏着舞步创造出来的。”舞蹈是神创造的，神利用舞蹈来发挥他的威力，用舞蹈毁灭罪恶。因此，舞蹈同宗教一样，在古印度人的生活中占有重要地位。

印度教舞蹈，印度教是一种社会与宗教的结合体，它强调尊奉婆罗门，不杀生，崇拜牛，妇女地位低下，不准僭越种姓法规等。印度教的崇拜对象最早是简单的多神教，后来演变为具有各种各样信仰和礼教的宗教，神的数量很多，在众神中，只有三个神被认为是最高神，如太阳神毗湿奴，它是欢乐的善神，主统宇宙。湿婆是毁灭之神，又是舞蹈神，湿婆的形象的五面四臂，它以舞蹈动作显示它的毁灭力量，湿婆在绘画中，常被画成手持火环，站在恶魔身上翩然舞动的形象。第 3 个神是“梵天”，他被认为是世界灵魂的化身，他的形象是安坐在一片莲叶上的细小人。

印度的古典舞蹈和民间民俗活动中舞蹈的内容大多与印度教中的神祇有密切的联系。如在印度曼尼普尔地区发展起来的古典舞蹈《曼尼普利舞》，曼尼普尔地区的人传说，这一舞蹈是由湿婆神和雪山神女创造的。而且，表演这一舞蹈的场地是由湿婆神用三叉戟劈平的。舞蹈中的几部分组成与神有关，如“快步舞”“击掌舞”“伙伴舞”和“月光舞”。后来曼尼普利舞传遍全印度，舞蹈的内容及舞蹈的形式与曼尼普尔地区有着极大的不同。[91]

在印度古典舞蹈中与印度教中神的关系比较密切的舞蹈还有“克塔克里舞”。这个舞主要表现黑天神克里希纳与拉达之间的爱情。舞蹈表演时，由打击乐伴奏，舞蹈演员脚踝处栓系许多小铃铛，舞蹈时，铃铛随着演员身体的摆动发出清脆悦耳的节奏声，是一个观赏性较强的舞蹈。

印度舞蹈包括古典舞与民间舞两大内容。古典舞起源于古代传统舞蹈，舞蹈内容大多与印度教中的神祇有关，民间舞蹈是活跃在印度民间节日习俗中的舞蹈，这些舞蹈与印度教也有着密切的渊源关系。因为印度的一些重大民间民俗节日与印度有关，印度重大的宗教节日有“春节”也称“洒红节”，在这一天，人们穿着盛装唱歌跳舞，互泼红水，以此来庆祝丰收或祭祀黑天神。“新年”是太阳神毗湿好因想念吉祥天女而赐予“吠舍”种姓的节日。“难近母节”又称“九夜节”，是纪念难近母战胜牛魔王的节日。“乘车节”是纪念黑天神的化身扎格纳特神降临下界，以求免除轮回之劫的节日。在这些重大宗教节日里通常伴随着一些民间歌舞活动。如“格尔比舞，”这个舞在“难近母节”的民俗活动中表演，是一个由上身裸露或穿花边古式长衫，下身着拉贾斯坦式裤子的男子群体表演的舞蹈。舞蹈动作可以随情所致，尽情发挥。女子也有纪念难近母的舞蹈，女子跳舞时，头顶着点灯的陶罐，她们边舞蹈边不时地请围观的人们与她们一起跳舞。再如“乔舞”，这是一个假面舞蹈，一般在春节期间表演。[92] 印度的古典舞蹈与民间舞蹈，高度地反映了印度先民们的宗教思想与审美意识，已成为印度传统文化的代表，至今仍在流传。

佛教舞蹈。佛教的兴起旨在反对婆罗门教，是由乔达摩创始，佛教在印度兴盛了 1 千年之久。佛教舞蹈主要吸收婆罗门教的营养而成长，是最具印度特色的舞蹈。印度的佛教乐舞随着佛教的传播而传至亚洲各国。比如我国隋唐宫廷燕乐中的“天竺乐”，以及唐玄宗编曲、杨贵妃表演的《霓赏羽衣舞》《宋代女弟子队舞中的“菩萨蛮队舞”元代宫廷里做佛事表演的女子群舞“十六天魔舞”都是受印度佛教影响的乐舞。我国古丝绸之路上的喀什、龟兹、敦煌、炳灵寺、麦积山等地的石窟壁画上，最能反映我国古代对印度佛教乐舞文化接受的情况。

印度的佛教乐舞不仅在我国古丝绸之路沿途的石窟壁画上留下了辉煌的痕迹，影响着我国汉民族传统乐舞文化，而且也影响了我国少数民族地区的舞蹈，如藏族的“鹿神舞”，“羌姆，傣族的“大鹏鸟舞”“孔雀舞”等。

二、印度舞蹈的美

印度舞蹈有着独特的舞蹈魅力，象征性的身体动作语汇是丰富无比的，印度舞蹈以扭腰、出胯、掖腿、十指交叉、吸腿、双臂曲张等动作来强调它的舞蹈形象之美。通过表演者形体动作的表演，使人感受到佛国世界的宗教舞蹈美的真谛。

印度的舞姿形象概括起来大致有四种：第一种，双腿直立、双膝开外、蹋腰，是一种保持垂直均衡、左右对称的动作；第二种，身体稍稍偏离直线，尤其臀部从左向右稍稍偏出，或腰部稍向后斜方突出，身体重心放在出臀的腿上，另一腿稍向前迈出，这是印度舞常用舞姿；第三种跳跃性动作，舞者上半身向左扭，蹋腰，双膝外开，双脚一前一后，前脚跟在后脚的足弓外，双臂并行展开，有时还可做双臂下垂，头部与上半身动态相反的变形动作；第四种，舞姿是头部，脚部、腰部形成一种锐角的舞蹈，如腰部若向右伸出，那么上半身便向左方伸出，并且颈部、头部和右倾斜，双臂左右交叉伸出，造成运动的反作用力，并显示出一种力。此外，当腰部向右方伸出时，重心必然落在右脚，因此，左脚便可以自如地做各种动作，左脚离地向左方伸出，也给人一种平衡感。

系统反映印度舞蹈美的著作是《舞论》和《姿态镜铨》。《舞论》相传为婆罗多牟尼所著，是印度最古老的艺术理论著作，大约产生于公元 2 世纪。这本书论及了剧场舞，内容情调分析、形体表演程式，音乐、角色等许多方面，对实际表演也有一定的指导意义。《姿态镜铨》产生于公元 5 世纪-15 世纪之间，也是一部指导实践演出的著作，该书对舞蹈手势动作进行了详细描述。

《舞论》的美学思想在于（1）强调舞蹈要有教育作用。（2）强调舞蹈艺术表演中“味”与“情”的紧密配合，所谓“味”就是舞蹈表演的风格、程式，“情”是表演者对情感的表达，舞蹈者只有正确运用舞蹈表演程式，准确表达人物思想感情，才能真正称得上美。（3）能够遵照人的不同身份，不同等级准确运用舞蹈中的手的姿态。印度舞蹈的手的姿态共有 67 个，其中 24 个单手势，13 个联手势，30 个舞手势。

《姿态镜铨》所论述的美学原则比《舞论》更进一步：（1）认为舞蹈是梵天所创。“梵天最初把《吠剧吠陀》传给婆罗多，婆罗多与上天众乐师和飞天仙女们在湿婆面前表演剧舞、纯舞和情态舞，湿婆记起了他自己威严的舞蹈表

演，让他的侍者们把这一艺术也教给了婆罗多。”[93]（2）注重演员的表演：“表演在情态舞中占主导地位。有 4 种表演，身体表演、声语表演、装饰表演、和情意表演。身体表演是借肢体来表现；声语表演与诗歌和用言语构成的戏剧有关联；装饰表演是指用项链，臂饰等装饰身体，脚铃等装饰本身也构成表演中的一部分；情意表演是指内心情意的表现，通常有 8 种情意状态：无动于衷、汗流浃背，起鸡皮疙瘩，声音异变，战怵发抖，改变脸色，落泪哭泣，迷惘昏厥。”[94] 舞蹈者要注重手、眼、情的配合。古代印度舞蹈的美学原则是很具体到位的，它与我国传统舞蹈所强调的“气韵”理论相差不多，戏曲舞蹈中所提倡的“精、气、神”以及“手、眼、身、法、步等都与印度古典美学理论有着不谋而合之处。

古印度的舞蹈美学思想影响了亚洲部分国家，尤其对东南亚一带国家的影响尤为深刻，它突出表现为用程式化的舞蹈语汇来传情达意，如泰国传统舞剧“孔剧”中集中 68 式模拟动物各种情态的基本舞姿，可以说，它接受了古印度舞蹈美学的影响。另外，东南亚一些国家舞蹈多从古印度的文学史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》的故事中取材，如印度尼西亚巴厘岛的舞蹈等。古印度舞蹈美学思想对我国乐舞艺术影响主要表现在佛教艺术方面。

三、跨国界的印度舞蹈

提起中国文化以及南亚和东南亚诸民族的文化，就不能不提印度文化。中国与印度都是世界文明古国，它们自古以来，国境相邻，来往频繁，在宗教、哲学、文学音乐、舞蹈方面交相辉映，这在历史文献上都有记载 。

古代中国与印度的文化来往，自雅利安人从伏尔加河流域南下，经过伊朗高原，突破兴都库什山脉，在印度的五河与恒河流域产生了雅利安人文化时起便开始了。但此时，两国间文化交流势头还不大，印度文化只对西域的龟兹一带影响较深。自公元前 2 世纪印度产生了佛教，随着佛教的兴盛，并沿丝绸之路传入我国中原，开始对中原整个上层建筑产生巨大影响。早在春秋战国时代古印度文化就对中原文化产生了明显影响，有专家学者认为，先秦诗人屈原的离骚体诗文就是接受了古印度文化的影响，如屈原《离骚》中的“摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降”等，季羡林先生说：“摄提，这个词儿有人认为来自印度。屈原生于楚地，此地当时可能与印度有某些文化交流的关系。”[95]

魏晋南北朝时，印度佛教在我国得到了迅速发展，对我国文化产生了普遍影响。如六朝时期出现的鬼神志怪的文学品种，中国的史籍等，均受到了印度佛教故事的影响。季羡林先生说：“范蔚宇的《后汉书》里面有许多印度的东

西，特别是在《方术传》里，比如郭宪和樊英喷酒灭火的故事，就同佛同澄的故事完全一样。在陈寿的《三国志》里也有印度故事，比如《魏志》卷20《邓哀王冲传》里那一个曹冲称象的故事，就是其中之一。此外，在南北朝里的许多正史里都讲到帝王，特别是开基立业的帝王们的生理特点，比如《三国志·魏志·时帝纪》裴注引孙盛的说法，说明帝的头发一直垂到地上；《三国志·蜀志·先主纪》说，刘备垂手下膝，能看到自己的耳朵；《晋书·武帝纪》说，武帝的手一直垂到膝盖以下，头发垂到地上；……《北齐书·神武纪》说，神武长头高颧，齿白如玉；…这些神奇的不正常的生理现象都是受了印度的影响。佛书就说，释迦牟尼有大人物（Mahapurusu）三十二相和八十种好，耳朵大，头发长，垂手过膝，牙齿白都包括在里面。”(96)

印度佛教艺术除了对我国文学、史籍、绘画，雕塑有极大的影响之外，印度佛教艺术对中国乐舞艺术的影响也是极为突出的，尤其它与中国传统文化道教的合流，对中国乐舞艺术的影响更是深入而广泛。流传在中国的佛教乐舞实际就是古人统称的胡舞，胡舞在中原的流传，与中原汉民族审美思维定势相结合，变异出形似、神似的佛教乐舞，如萧梁的《上云乐》，梁武帝时人周舍在《上云乐》舞辞中这样描述：“西方老胡，厥名文康，遨游六合，傲诞三皇。西观蒙汜，东戏扶桑。南泛大蒙之海，北至无通之乡。昔与若士为友，共弄彭祖扶床。往年暂到昆仑，复值瑶池举觞。周帝迎以上席，王母赠以玉浆。故乃寿如南山，志若金钢。青眼眢眢，白发长长，蛾眉临髭，高鼻垂口，非直能俳，又善饮酒。箫管鸣前，门徒以后。济济翼翼，各有分部。凤凰是老胡家鸡，狮子是老胡家狗。陛下拨乱反正，再朗三光。泽与雨施，化与风翔。觇云候吕，志游大梁，重驷修路，始届帝乡，伏拜金阙，仰瞻玉堂。从者小子，罗列成行，悉知廉节，皆识义方。歌管[illegible]，铿鼓锵锵，响振钧天，声若宛鸟皇。前却中规矩，进退得宫商，举技无不佳，胡舞最所长。老胡寄篋中，复有奇乐章，[illegible]持数万里，愿以奉圣皇。乃欲次第说，老耄多所忘。但愿明陛下，寿千万岁，欢乐渠未央。”(97) 这个为皇帝祝寿的歌舞队，象是神仙走会的队伍，表面上看有许多胡人表演各种技能，但在舞辞的字里行间中又透射出许多道家思想观念。佛教通过与道教合流，借道家之口传播佛教精神，使之有了更广阔的市场。

但印度教毕竟不同于中原本土宗教一道教。印度的佛教是集中了古印度神话、玄想和印度古典哲学思想而形成的一种世界观。佛教把世界分为佛国世界和世俗世界，世俗世界又分欲界，色界和无色界。其中欲界又分六个层次：地狱、鬼、畜生、阿修罗、人、天、人间事物等。为了传播它的这些内容，佛教最开始使用文字，但在古代，识文认字的、受过教育的，毕竟是少数上层社会

的人，这使佛教的普及受到一定的限制，于是便采用绘画、雕塑、音乐、舞蹈等手段来宣传它的佛经，结果这种直观的、形象的乐舞说法图得到了广大百姓的认同，从此乐舞艺术成为传播佛教教义的重要手段。

在佛教中，印度神话中的所有乐舞大神都被安排在欲界的天界中，如乾闼婆和紧那罗类的天人，在佛教中安置为帝释天宫中专司乐舞天神。帝释天原是印度的最高神，在佛教里，它的地位下降成为佛的护法神，它还拥有一批护法众神，如乾闼婆与紧那罗就按帝释天的旨意为佛作乐作舞，在佛国世界里，它浑身散发香气，在太空中飘飞、散花、演奏不同乐器的形象出现。随着佛教艺术的不断深入传播，这两位乐舞神又演变出数不清的飞天乐伎。

此外，佛教还将古印度神话中的智慧之神大辩才天演变成能发出美妙之音的乐神，起名称美音天，或妙音天。印度的毁灭与跳舞大神湿婆在佛教中称大自在天，它有5种身相，其中“舞王相”最美，她一面跳一面击鼓，姿态优美，是人们顶礼膜拜的偶像。佛教中还将一种能发出声音的鸟吸收，并以人面鸟身的形象出现，称作迦陵频加，也称美音鸟。佛教为了麻痹受苦受难的人们，宣扬佛国世界，又创造了许多“净土胜地”，以各种不同乐舞表演来修饰佛国世界的美妙生活。

总之，印度佛教传入中国后，分别以不同形式传播着，如做佛事、礼佛、娱佛；石窟壁画上的佛教天国；历代宫廷里的佛教乐舞。此外，还有唱导师的赞叹，寺院歌舞伎人的表演等。

赞叹，是一种声乐与器乐结合的表演形式，佛教经义通过唱导师的赞叹宣扬出去。寺院里歌舞伎人的表演对佛教的宣扬也发挥了重大作用，这些歌舞伎人经常在佛的重大节日如“佛的诞生之日”“盂兰盆会”上表演。《百缘经》记载：“昔佛（释迦牟尼）在世时，舍卫城中的诸人民，各庄严作伎乐，出城游戏，入城门值佛，乞食诸人见佛欢喜、礼拜，即作伎乐供养佛，载了洛阳有佛寺136所，有佛寺设伎乐的习俗。而且，这种佛教寺院的乐舞活动从北魏开始一直保留到唐代、宋代、元代。如《洛阳伽蓝记》记载了北魏洛阳长秋寺每年4月初8举办浴佛节活动，有抬释迦牟尼佛像出巡，出巡队伍前有辟邪狮子打头阵，还有吞刀吐火、走索、跳丸等杂技、幻术表演。

寺院歌舞到了唐代最为兴盛，佛教寺院中表演的乐舞有鹤舞、花舞、四方菩萨蛮舞等。如《新唐书·礼乐志》载：“唐之盛时，凡乐人、音声人，太常杂户弟子，……总音声人，至数万人。”这里的音声人，其中也包括寺院里的歌舞伎人。关于寺庙里表演的鹤舞在敦煌遗书中也有记载，敦煌遗书斯坦因·3929号写卷书，董保德等建造《兰若功德颂》文有：“清风鸣金铎之声，

白鹤沐玉毫之舞。果唇疑笑，演花勾干花台”。另外，敦煌莫高窟保留的宁公的“以舞传佛”的画面，元代的《十六天魔舞》等都是对佛教寺院歌舞传统的继承。

在此，还要说明的是印度佛教乐舞艺术在我国石窟壁画上的几种传承形式。在石窟壁画上反映的北朝时期的乐舞形象有：天宫伎乐、飞天、药叉和供养伎乐。

天宫伎乐在石窟壁画上表现的形体姿态为大幅度地，极为夸张地，十分性感的扭腰出胯造型，伸臂扬掌、动作舒展，既具有浓郁的印度舞蹈特点，也有中亚、西亚草原、绿洲游牧民族粗犷、奔放、热情、明朗等特点，如敦煌272、248窟等，天宫伎乐姿态各异，有弹奏曲项琵琶、箜篌、阮咸、吹排箫、横笛、击腰鼓的，还有在做弹指、按掌、托掌、双手合掌、莲花手等舞姿的，使天国伎乐人充满了美妙，动人的情调。

飞天，在石窟壁画上是中西结合最完美的佛教乐舞形象，可以说，它是由汉代的羽人、飞仙与香音神合二为一的造型。石窟壁画上的那些迎风飘飞的飞天手执不同物件，有执莲花的，有托花盘的，还有执不同乐器的，和徒手作各种舞姿的，她们在石窟内藻井四角或中心、佛龛龛楣、佛顶华缦的空际中自由翱翔，她们身披风带，着长裙，轻盈飘逸，动感极强。但是，飞天在不同时期有不同的形体姿态，早期的飞天，形体健硕、粗壮，飞动感呈下沉状，比较笨重，飞动的形体曲线呈直线的大 V 字形，身披的风带也短粗，肘弯等关节处呈直角，充满力的美感，它充分显示了北魏王朝鲜卑族拓跋氏的审美趣味。飞天到了后期，与中国传统美学思想相结合，飞动的体态发生了极大的变化，空际中的飞天呈行云流飞状，飞动的身姿不再有明显的几何形状，形态更加丰润，柔和，身披的风带既细且长，飞天的形体也变得纤细、修长、富有线条美。

供养伎乐人在佛教乐舞中也占有重要的一席之位，樊锦诗院长描绘：“她们分行排列，翩翩起舞，千姿百态，情致优雅，特别是这些菩萨变化多样的手式，柔软细腻，纤巧灵活，腿脚伸屈，轻捷柔美，与身躯的婀娜多姿巧妙结合，表现出一种柔和灵动的情调。[98]北魏时期的供养伎乐人中也有许多深眼高鼻的胡人形象，他们手执西域乐器，扭臀摆胯，移颈动头地做着优美的形体动作。

石窟壁画中还不乏药叉的舞姿形象，药叉又称夜叉，它有两面性，既是吃人恶鬼，又是护佛大神，在石窟壁画上反映的药叉形象均为形体健壮的男性，他们的舞姿形态有举臂托掌，蹦腿弓步，怀抱各种乐器，倾身吸腿击腰鼓等动作，其形体造型透射出刚劲的力量之美，是中亚游牧民族充满阳刚之气的舞姿特点。

以上这些就是印度佛教乐舞在我国丝绸之上的石窟壁画中遗留下来的形象资料，它们是中西乐舞艺术交流的见证，是千古垂青的艺术交流的精华，是人类的过去历史，是永存世界艺术宝库之中的瑰宝。

第五节　犍陀罗艺术在中国

佛教最早起源于印度，它最初传播于尼泊尔、印度、巴勒斯坦一带，以后又传向斯里兰卡、印度支那半岛以及北亚、中国等地，佛教于公元 1 世纪前后传入我国，在传递过程中，中亚、西亚的游牧民族，如月氏人、柔然、　哒、鲜卑、突厥等民族从中起到了不可估量的巨大作用，其作用体现在两个方面，其一，以不同地区的文化武装了佛教文化，其二，不断地迁徙或经商将佛教文化转向四面八方。

印度佛教最初传入我国形态是“犍陀罗艺术“。

犍陀罗艺术是印度佛教在贵霜王国的最高统帅迦腻色迦统治的地区犍陀罗一带形成的佛教文化。它相当于今天的巴基斯坦的白沙瓦及其它附近的阿富汗东部一带。贵霜国王迦腻色迦是佛教的积极支持者，他对佛教文化所作的巨大贡献，已被唐玄奘收入他的著作《大唐西域记》中。迦腻色迦在位时的贵霜王国是佛教艺术极其兴盛的时期，他使印度传来的佛教更加完善，成熟，并向东方推进。贵霜王国地处印度与中亚、西亚交通交界，曾受到希腊一大夏的长期统治，特殊的地理环境使它既接受佛教文化，又兼收了希腊诸神、伊朗祆教、印度婆罗门诸神的宗教信仰成分，这种兼容多种宗教成分而合成的犍陀罗艺术又随着贵霜王朝的势力发展沿着丝绸之路传向全国各地。

犍陀罗艺术对佛教的最大贡献是它对佛像的创造，哈拉尔特·因格霍脱说：“在较老的印度雕刻中，佛只是用象征物来表现，然而在犍陀罗，它被描绘成人的形式。福熙曾坚决地为这样一个论点辩护，那应该把第一个佛的形象起源归功于希腊文化的影响，或许它创造于约公元前 100 年的犍陀罗被希腊——巴克特里亚占领时期。”[99]佛教在公元前六世纪兴起后，数百年间没有佛像之刻画，公元 1 世纪才有了佛像创造，其基本为印度民间鬼神。佛教在犍陀罗地区，采用了希腊雕塑艺术及浮雕的艺术创作手法，将神圣佛像创造出来，古希腊对人物形象的塑造堪称世界之最，采用希腊艺术创作方法来进行佛像的塑造，使佛像更加神圣、庄严、肃穆，更能显示佛教精神。犍陀罗佛像的特征是：面庞椭圆形，眉目端庄鼻梁高而长，头发呈现波浪型，有顶髻，身披希腊式大袍，衣服在左肩、右肩袒露。佛和菩萨像有的带胡须。受印度犍陀罗式的影响，甘

肃天水麦积山石窟早期的石窟中，有不少刚健、高大、鼻直，大眼，纹呈凸起均匀密褶的犍陀罗式样，在大同，云冈早期石窟中也有卷发特点。除了用希腊手法对佛像进行塑造之外，在人体姿势形态方面，犍陀罗艺术也是印度、希腊风格于一炉的综合艺术。在犍陀罗佛像群中，很容易使人感悟的是古希腊的那些著名的人体雕塑美的形象和古印度一些舞蹈者的形体姿态。它突出特点是扭腰、出胯、身体呈“S”形。有学者称之为“龟兹风格”，龟兹乐舞是充满佛教精神的西域乐舞。

对这种形体姿体，我们可以推测是绘画雕像大师除采用希腊式的人头设计之外，还采用了希腊式的人体姿态来塑造佛国乐舞形象。犍陀罗艺术实际是希腊化的佛教艺术，那么它的佛像人体姿态便是希腊化的舞蹈姿态。

像这种犍陀罗式的舞姿形象在新疆克孜尔千佛洞中多有反映。如克孜尔第76 窟伎乐图、该窟可以说是犍陀罗乐舞艺术的代表性石窟，该窟的伎乐图现收藏在德国柏林民俗博物馆，为公元4世纪的作品。根据《中国音乐文物大系·新疆卷》所记：该窟为方形洞窟，画面内容是“降魔成道”，叙述释迦牟尼修炼当中所遇的事件。是佛传故事中的最重要的事件。他叙述释迦牟尼在菩提树下禅坐静思之时，怎样征服代表邪道势力的魔王，又击败魔女的诱惑，最后进入觉悟境界，成为“佛陀”。魔军向释迦牟尼进攻，该图形象表现为在一群人形的鬼怪众军里，有两怪在擂鼓助威，其大鼓的形制为：腰部有挂环，鼓面用铆钉在鼓胴上鼓柱是弯曲形状。

释迦牟尼击败魔军之后，魔王又派魔女以挺胸、扭腰、出胯等性感的裸体舞蹈动作诱惑释迦牟尼。《佛经》说：“示说种种妇女媚惑谄曲之事……或复数角脱衣裳……或舞或歌。”释迦牟尼不为所动，用神力将魔女变成三身丑露的老太婆。魔女舞姿造型实际是雕塑大师取材于现实生活存在的舞蹈动作。从壁画上来看，这些人物形象均为犍陀罗式，卷发，高鼻。椭圆脸型，右肩裸露，头上有顶髻等。从魔女的发式及裸体舞蹈的情景来判定，又像是希腊人体雕塑艺术与印度佛教相结合的产物。希腊自古就讲究人体线条美，为在奥林匹克运动会上显示人体发达的肌肉线条。赢得人们的尊敬，希腊人发明了一种健美的舞蹈操。古希腊青年男女裸体在阳光充沛的露天下、草坪上进行愉快地操练，我们可以在古希腊瓶画、绘画、雕塑中窥见一斑。在这里不存在任何邪念、轻浮、放浪的迹象。裸体舞蹈是世界上少有的舞蹈艺术，而这种舞蹈艺术只能在古希腊的特定的文化背景下产生，它是古希腊的崇高人类文化艺术的表现。

而反映人类纯洁、美好的希腊裸体舞蹈艺术，在希腊化亚历山大里亚的诸城市中，逐渐发生了极大变化。它与当地民俗文化相结合，成为文化交流逐渐

凝结的产物。比如盛行中原大地的“泼寒胡戏”，它原出自拜占庭，经龟兹同化流行于长安、洛阳，每年 11 月、12 月都举办鼓舞驱寒的群众自娱性广场艺术，但是由于舞者裸体跣足，投泥嬉戏舞蹈与中原汉民族传统儒家礼教的思维观念不符，后被中原统治者所禁止。

裸体舞蹈被佛教所利用。在佛教中，它被认为是邪恶势力的代表，是淫荡放浪的丑恶行为。这证明古希腊纯净、美好的人体舞蹈，受异地文化以及人文观念的影响，带有了与古希腊极大不同的文化色彩。魔女裸舞诱惑释迦牟尼就是这方面的突出例子，这就是犍陀罗乐舞艺术的特色，它既受到古希腊裸体艺术的影响，又被当地来自中国西北地区月氏人所统治的贵霜王朝的文化所同化，又接受了印度佛教的影响而形成的独特艺术。

象这种犍陀罗式的乐舞艺术在新疆克孜尔石窟壁画上多有反映。在 76 窟中各种伎乐人的形象姿态来看，真是当地舞蹈艺术的如实写照，如 76 窟天宫伎乐图，身着紧身薄纱透明连裙，她丰乳细腰，体态丰满，她一手屈臂弯肘、托掌、执长巾，另一只手在左胯前做弹指动作，她扭腰、出胯、歪头、目视旁边的双手击胸前小鼓的男伎乐人。还有男女对舞成为每一组的舞姿造型。有一对男女伎乐人，左侧为舞者，她头扎花髻，左手做弹指动作，右手叉腰、歪头、扭腰、出胯。她旁边为一男伎乐人，头披卷式长发，头戴双珠冠，半裸上体，俩人对视舞蹈。从这一组舞蹈形象来看，已带有了明显的龟兹一带乐舞特色。女舞者的弹指，叉腰动作与当今新疆维吾尔族舞蹈动作颇为相似。另外，男女对舞是维吾尔族舞蹈的代表。这种男伴奏女舞蹈和弹指、双目含情、对视的舞蹈带有一种男女情爱的成分，是明显的龟兹一带的乐舞艺术，古希腊的舞蹈艺术中也许没有这类舞蹈现象。犍陀罗雕刻艺术中却有了成双成对的情人形象，如装饰盒中的一对情人，门侧壁残片中几对情人。[100]而从克孜尔壁画上这两对男女对舞的画面来看，女舞者均穿薄纱长袍，只是透过薄如蝉羽般的轻纱显示女性形体线条，这种穿衣而舞的思维定式，就充分显示了与古希腊裸体舞蹈不同的文化特色。

但是，除了这一点不同之外，其它方面仍带有明显的希腊文化色彩。如女舞者头戴花髻而舞的装饰与古希腊“酒神祭”的少女们头戴花环而舞的舞蹈传统相似，男舞伎半裸上身，显示人体肌肉的线条美，也是古希腊人体艺术的传承。另外画面上人物的细眉、又高又尖的鼻子，嘴上留有胡须等都可以说是对希腊犍陀罗艺术的保留。

象这种裸体舞蹈动作在克孜尔第 98 窟主室券顶下部的天宫伎乐图中也有，有一女舞伎，上身穿短袖胸衣，双手在胸前，一手在下，一手在上，在下

的手指尖朝上，在上的手指尖朝下。舞者头朝向肩倾，动感性极强，像是在做胞前双手屈臂弯时，双手上下交替头和胯随之摆动的舞蹈动作。另一舞者，全裸形体，伎人头向左倾，右胯向右斜前突出，左倾腰，左臂向右斜伸，右臂与肩平，小臂回收，右手腕搁在腮下，手指放松下垂，这种舞姿造型可以说是典型的佛教舞姿造型。[101]扭腰、出胯、形体三道弯的形体造型又不能说完全是希腊式的，也不能说完全是印度的，它可以说是希腊、印度、龟兹一带相结合的产物，也只有在特殊的环境当中，才能产生于特殊舞蹈品种。克孜尔第 8 窟舞师女图、图中即是舞师女于佛前作舞蹈的情景。佛坐于方形金刚座上，面视舞师女，右手向舞师女做手势，似在向舞师女作靠拢。舞师女全身赤裸，肩上只披一透明帛带，头戴珠冠。舞师女身材比例准确，造型生动。其左臂上举，手中似一方巾，右臂向下，右手翻掌，帛带搭于腕上。左腿前伸，脚向外展，右腿弯曲，右脚后收，成为“蹉步”式。头左倾，目视佛陀。身体是 S 形曲线，是一个婀娜的舞姿。此舞姿透出龟兹舞蹈的律动、翻掌，折指，身体呈“S”型，丰乳细腰成为克尔石窟壁面的普遍舞姿造型。学者们认为这是“龟兹舞蹈”的特点。所谓“龟兹舞蹈”的特点其实质，我认为就是犍陀罗乐舞艺术的特点，它是希腊、印度、伊朗、新疆库车一带的宗教民俗文化的综合体。

犍陀罗乐舞艺术从贵霜王国传来之后，它从我国敦煌云冈沿路传来，并发生较大变化。如敦煌北魏时期的“天宫伎乐”里，有不少全裸或裸上体披长巾、弹指拧腰、出胯歪头载歌载舞的胡乐胡舞。这些胡乐胡舞的姿态造型在敦煌一带有了与克孜尔石窟壁画不同风格的中原汉民族舞色彩，那些伎乐人手持中原乐器、如笙、箫、琴、筝等以及褒衣博带、舞袖挥巾的舞姿造型。给来自域外的胡乐胡舞增添更多妩媚风光。

希腊罗马雕塑式的裸体有翼天使和神像以及舞蹈姿态，通过犍陀罗佛教艺术的传入，沿着克孜尔、敦煌、云冈等石窟壁画群的这条直线，经过长期流变，在中原中心地区的汉画像石中也得到了再现。如河南唐河针织厂汉墓出大的汉画像石上，有羽人，带翼白虎，苍龙形象。山东嘉祥武氏祠中的画像石是东汉晚期的画像石，在画像石上也有许多带翼的羽人。在江苏沛县栖山东汉初胡数画像中还有马首人身、鸟首人身、人首马身的形象。在武梁祠石室中还有一些人首兽身的有翼人物，他们被有关学者认定为来自中亚地区的亚述和波斯艺术。《山海经》中更有羽人之国，可能来自亚述，亚述流行人首兽身，和有翼兽的雕像，犍陀罗雕刻艺术中也多有这种形象，如装饰马龙鱼尾，怪兽海怪等形象。公元前九世纪亚述王阿苏纳西帕尔二世宫殿中有人首有翼牛身雕像[102]这些图像都与希腊罗马神话中的有翼的神像存在着一脉相承的关系。

除了希腊式的天宫伎乐之外，“黎轩善眩人”，埃及一罗马，杂技演员表演的杂技艺术也在克孜尔石窟壁画和敦煌石窟壁画中有反映。 如在北魏、西魏、北周洞窟的那些药叉力士的形象。即有粗犷，刚健的西北游牧民族的舞姿，又有“倒立”等杂技动作。“天宫伎乐”的舞姿动作比较僵硬、直线型、姿态健美，如北魏、西魏、288 窟、435 窟、248 窟、249 窟、251 窟等。直线型，几何型的舞姿造型很具有古希腊艺术审美的特点。华达格拉斯对数字作出的贡献之在一在于他的数学原理、他的几何原理被古希腊艺术大师应用在艺术创作实践之中。希腊学者们把几何学当作各门学科的基础。这种严密、准确的几何性人体艺术雕塑的方法随同贵霜王国的迦腻色迦王对佛教事业热心推广，也传来影响着我国艺术，例如，克孜尔第 175 窟伎乐天人图，在“五趣生死轮回图”中有一乐舞图，图中有裸体的女伎在舞蹈，她的形体呈 S 形曲线，右脚朝前倾跳跃之后落地动作，左腿向后吸起，右臂在胯前 45° 伸直，左臂肘部弯曲，手在左头上角呈三角形，此舞蹈动作很有跃动感，象是跳跃动作的瞬间姿态。有学者认为此动作类似中国传统舞蹈中的“射燕”动作，[103]也许是西域外来舞蹈动作在雕刻当中影响了中原汉民族的舞蹈动作。

在新疆佛教石窟从最西边的喀什，向东经库车、焉耆、吐鲁番至哈密。从喀什向东的和田、米兰、楼兰、主要石窟集中在这两个地方。第一古代龟兹（库车、拜城一带）；第二是古代高昌地区（今吐鲁番、鄯善一带）尤其龟兹地区保存最丰富。在这丝路南北两条线的石窟壁画上，多见有扭腰出胯、弹指动颈“S”形的舞姿形象，以及半裸和全裸的舞蹈造型。可以明显看出希腊式的犍陀罗宗教乐舞对我国的深刻影响。

第六节　从翼人到飞天看中西乐舞文化融汇的轨迹

有关翼人的形象与飞天的内在联系是一个饶有趣味的课解。在我国山东嘉祥县出土东汉恒帝建和元年（148 年）时期的武梁石室，在石室画像石中有各种姿态的翼人形象，在石室的图像上，有翼人摘树叶，有翼人用手触火，有横飞天空的翼神，还有双足鸟羽状的翼神。

在中国北魏洛阳城曾出土两件翼童子圆雕古像……两件古像都是铜铸，大小相同，均为男性裸体铜像，身高不足 5 厘米，圆颅、头项蓄发如留海，面部稍平，双臂前屈，双掌合什，上臂外侧有伸展的双翼，双腿浑圆，跣足。全身无纹，仅颈部系一串项链，神态虔诚。北部有两篆书汉字“仙子”。形象为内地佛教造像所无。[104]

那么，这些翼人是怎样产生的呢？我们发现翼人的形象出现在丝路各地，在古希腊的古代末期，曾有一位爱奥尼亚流派的画师创作过展翅凌空的提洛岛胜利女神[105]在古代西亚亚述帝国的宗教中心和发源地阿苏尔城的遗址门前有一对巨大的带翅人面公牛护卫。[106]匈牙利人马克·奥利尔·斯坦因，作为一个地理学家于 1900 年 5 月开始了丝绸之路的考古搜索，他在米兰的一座废弃的菩萨庙内，发现了一套有价值的壁画，其中在一块精美的护壁板上面画着长着翅膀的安琪儿，他对此非常惊奇，这种用古典手法所画的有翼的天使，怎么会出现在亚洲腹地的心脏部分、寂寞荒凉的罗布泊边缘呢？他在此地找到的具有两块鲜明色彩的图画，并不只此一件。他对此所作的唯一结论是，这个艺术家可能是一个曾经受过古典传统画法的罗马人。不知他采用什么方法，越过土耳其斯坦来到了中国边境。斯坦因写道："我总觉得，我好像置身于叙利亚一些别墅的废墟中，或者是在罗马帝国东部的乡间，而不是在中国国内的一个寺庙里。"[107]

翼人的形象还在新疆塔克拉玛干沙漠东南缘的米兰遗址的佛寺残基中见到，那里有彩绘天使壁画天使，画面上有七个半身有翼的青年天使。天使头呈长圆形，顶蓄留海式发型，细眉大眼，直鼻薄唇，身穿圆口领衫，背有硕大双翼，展翅欲飞，丝绸强盗斯坦因认为它们具有近似埃驻托雷美和罗马时期墓葬中具有希腊风格的少女和青年画像；归之于基督教中的爱神埃罗斯，以为在犍陀罗派希腊式佛像中有这种借自埃罗斯的画像，是用来表示乐神犍达婆的一班飞天。[108]

翼人、翼兽的表象在欧洲希腊、罗马、叙利亚、波斯为常见绘画和雕塑形象，它的审美理想，旨在追求轻盈、飘逸，憧憬，向往极乐世界。在我国，陶器、青铜器，反映了不同时代的审美追求，陶器时代的陶器纹饰追求生动、自由、奔放、流畅的风格。青铜器时代动物纹饰较多，而大多为神秘、僵硬、狰狞、恐怖、冷峻的风格，代表了一种礼教森严的社会风气。到了中国春秋战国以后，也就是说"丝路"出现之后，随同中西经济、文化的往来，理性的，人间情趣的审美追求日渐显露。青铜器上的纹饰变得即实用又轻松。到了汉末以后，西方的翼人，翼兽以及由翼人翼兽与佛教结合，嬗变为披巾飞天的形象，和西方的波浪形云气，乘风飘飞的仙人形象传到中国，影响了秦汉时代的绘画、雕塑艺术。或者说古希腊的那种凌空展翅飞翔的仙人形象与佛教结合后，沿西域丝绸之路传入我国。佛教传入我国大约在东汉明帝永平二年（公元 59 年）。公元前 139—126 年汉武帝曾派遣张骞出使西域，他两次出使西域之后，带来了印度佛教，那时，正是西方的基督教耶稣诞生之时。东西方两大宗教在古代

丝绸之路上相互影响，相互渗透，它的结晶便体现在“飞天”形象上。披巾旨在“飞动”它衬托仙人在天空中飞翔的动势，飞天从西方传来后，首先飞进了新疆、塔里木盆地，在克孜尔千佛洞里留下了它辉煌夺目的形象，如克孜尔等77 窟天人奏阮咸图。该图收藏在德国柏林民俗博物馆，图中有 3 身飞天，一身为护法金刚，一身为弹阮咸的伎乐天人，该伎乐天人头戴宝冠，披卷发，回首，双手持长颈四弦阮咸。后一身无人，脸向前，注视前方弹阮咸会乐天人。[109]

再如库木吐拉第 46 窟伎乐天人图，该窟为公元 4 世纪产物，该窟主室正壁主龛上方有一群伎乐天及天人。伎乐飞天，均为男性、身披飘带手持箜篌、排箫。曲项琵琶等乐器。在和田、约特干有了陶塑翼人飞天，高鼻卷发，身姿呈 V 形，克孜尔 212 窟壁画飞天和克孜尔新 1 窟壁画飞天、舞态均为 V 字形，卷发、高鼻、细眉大眼，小撇胡子，均为男性，双臂呈飞行动作。克孜尔早期沿窟壁画中的飞天及天人形象多为男性，并细眉大眼、直鼻，唇上还留有胡子。男性飞天，可以说源自于西方社会，在西方国家，如希腊，乐舞艺术属于男人的事，在希腊练舞与练武是一回事，是男子必修课，男子在西方社会的地位是至高无上的，因此，仙人均由男子扮像。飞天沿丝路由西向东传播之后，与汉魏时代中原汉民族的审美理想相结合，渐渐演变成中原风格的飞天艺术。7、8 世纪的西方飞天艺术，在克孜尔千佛洞中也可看出它的变化，如克孜乐第 123 窟伎乐天图，该图收藏在德国柏林民俗博物馆，该窟为一中心柱式洞窟，主室顶部凿成穹窿顶式，中心为莲花图案，从中心向四面辐射出条形构图。每图绘一伎乐天人，德国人将揭去的壁画发表，是一个交脚而座，腰间胯鼓，伎乐天人右手击打鼓面。在后室顶部绘有一幅“七形容词现示图”，属佛涅槃题材之一，在“七宝现示”两端各有伎乐天人相伴，图中一伎乐天人，飞翔于虚空，上身直立，双腿水平后展，双后抱一琵琶。另一身为弹竖箜篌的伎乐天人，姿态似从天而降。天人披白色帛带，着白色裙裤，十分素雅。左腑挟箜篌音响，右手作拨弦状。[110] 从飞天的面容来看，嘴上已没有小八字胡，眉目清秀，脸宠圆润，具有丰润雍容的仪态。飞天的披巾，与裙裤上扬，使伎乐人更加富有飞翔的动感。再如克孜尔第 227 窟的伎乐天人图。该窟为公元 9 世纪克孜尔晚期的洞窟之一。该窟主室正佛龛两侧上部各绘有 3 身伎乐飞天，她们从天而降，身体平展，飘浮于虚空。[111] 从飞动身体形态来看，这些飞天的身姿已不是早期的 V 形姿态，而是呈平行式，更是飘飞动感。V 形的飞天，尽管有飘带和裤角上飞造成飞动感觉，但从其伎乐身姿来看，它还具有下沉感。而一字平行的飞天，带给人完全的轻盈、飘飞的视觉感觉。如把克孜尔 227 窟与 196 窟伎乐飞天相比，它们飘飞差距就可以看的十分清楚。196 窟的伎乐飞天为公元六

世纪的中心柱式窟。该窟为券顶两侧为鞭形，上绘有因缘故事画，其中有许多生动的故事。顶部中脊绘两排优美的伎乐天人。其中有一副保存的最好，画面上有深棕色鞭形山峦，它又象征天空。伎乐天人谈棕色皮肤，披一白色帛带，淡绿色的裙裤与头光，整个色调谐和雅致。伎乐天人右腿吸腿，左腿后展，腾跃而飞，怀抱五弦琵琶……”(112) 从这个伎乐飞天的飞动架势来看，是一种典型的坐飞，类似“单飞燕”的动作姿态。给人一种腾空跳起的瞬间舞姿造型之感。新疆克孜尔地区的伎乐天人在四、五世纪的基本是 V 字形飞天，飞天面颊长鼻线隆直细眉大眼，嘴上还有小八撇胡，身材粗壮男性飞天居多，到了七世纪以后的飞天，逐渐身姿平行发展，飞天面容变秀丽圆润，嘴上没有了胡子，身材婀娜曲线优美，逐渐朝女性化发展。

飞天继续东行，在敦煌逐渐被汉民族传统美学思想所同化。敦煌是汉武帝建立的河西郡后，设立的“华戎所支”的都会，因此是随佛教传来的翼人到飞天的荟萃之地，在敦煌“莫高窟四百九十二个石窟中，有二百七十多个洞绘有飞天，总计四千五百余身。其中仅 290 窟就有一百五十四身各种姿态的飞天，……她们被刻化在洞 窟内较高的壁面；刻划在石窟藻井的四角；刻划在莲花藻井的中心部分；刻划在藻井垂幔四周，在龛楣佛光和莲花化生的旁边。以及佛顶花缦下边。描绘在规模宏伟的楼台亭阁之中；描绘在富丽堂皇的佛说法时天花乱坠，鼓乐齐鸣的盛况中；描绘在飞天随着行云流水像燕子一样，象金鱼一样遨游飘荡在西方之极乐世界之中；穿行在楼阁门窗棱亭阁之间，佛说法的背光中。她们配合整窟壁画，起到装饰美的作用，丰富了“天衣飞扬满壁风动”的意境。”(113) 常书鸿与李承仙为长年生活在敦煌的敦煌艺术研究专家、经过他们系统、严密的统计，敦煌的飞天有四千五百余身。可见飞天数量极大，它与新疆地区石窟壁画上的飞天形成鲜明对比，在敦煌石窟壁画上，绘画大师们以他们具有的审美理想将飞天绘满佛国世界，满壁飞动的气象，蕴含着深厚的汉魏时代汉民族审美情思。北魏的飞天虽然还带有浓重的西域及外国歌舞的风姿，与新疆的飞天有着直接的扯不断的联系，但飞天的腾飞姿态已带有了明显中原汉民族褒衣博带、舞袖挥巾的舞蹈审美色彩。到了隋唐时代以后，西来的翼人、飞天已与中原乐舞很好的融合，成为具有中国特色的乐舞形象姿态。

由古丝绸之路传来的西方古希腊翼人艺术形象经过不同地区不同国度的艺术大师的审美加工，造化成为人类最高、最有成就的艺术典范。实践证明文化的交流、文化的演变、文化的发展使原初未经修琢的文化，发展成为世界人类共有的文化硕果。

第七节 龟兹乐舞

一、龟兹的地理位置

龟兹位于古丝绸之路新疆一带的交通线上，它的北面是天山山脉，山脉中间有几条道口与北方相接。《汉书·西域记》载："龟兹国……北与乌孙、西与姑墨接"。龟兹的地理位置，使它与乌孙、姑墨相邻、来去方便，而且，匈奴、突厥等游牧民族也容易进入龟兹。古代龟兹与西方相接有两条大道，第一条"从龟兹向西经喀什噶尔绿洲沿喀什噶尔河而上，到锡尔河中游（费尔干纳盆地），或从帕米尔山中的阿赖高原沿苏克阿不河，到达阿姆河的中游。"第二条"先向南沿和田河，然后从莎车或叶城绿洲进山，取道阿姆河的上游，沿河经瓦罕溪谷，进入阿姆河中游地区，或从该溪谷南下，到达印度河上游地带。"[114]这些通道将龟兹与中亚、西亚各地，以及印度、波斯，更遥远的西方国家连接起来。

龟兹既有通往西方的丝路，还有通往中原地区的丝路，如《通志》卷一百九十六夷》中记："初，汉通西域有二道，自元始以后有三道焉。自玉门关出，西经若羌转西越葱岭，经悬度入大月氏为南道；自玉门关西出发都护、井回、三陇沙北头，经居卢仓，从沙西北过龙堆到故楼兰转西诣龟兹，至葱岭，为中道：自玉门关西北出，经横坑辟、三陇沙及龙堆，出五船，皆到车师界戊己校尉所治高昌，转西与中道合。龟兹新道与初道异焉。"龟兹通西方、通中原的便利通道，使龟兹成为中西乐舞交流的主要地点，尤其是外来佛教乐舞文化经由的重要关口，反过来说，外来的佛教文化能够流经龟兹、停留龟兹，是龟兹繁荣的经济文化造成的。

丝绸贸易使龟兹发达，发达的龟兹有足够的人力、财力接受佛教文化，这具体表现就是建造石窟壁画。古代龟兹在西域 36 国中，为一大国，它包括轮台、库车、沙雅、拜城、阿克苏、新和六县，在龟兹范围内有着许多石窟群，如拜城石窟群，库车石窟群，新和石窟。这些石窟寺院大多位于丝绸之路上，佛教艺术从印度经由中亚传入龟兹后，经过一段时间的传播，在龟兹深深扎下了根，这些在石窟壁画上都有反映。大约在公元 3 世纪，龟兹形成了自己独有的佛教文化，魏晋南北朝时龟兹人开始相继进入中原传布佛教。梁启超先生说："后汉、三国以安息、月支、康居人为多；两晋以龟兹、罽宾人为多；南北朝则西藏诸国与印度人中分势力，隋唐则印度人居优势，而海南诸国亦有来者。"[115]由此可知，两晋时来中原传教的僧徒以龟兹人居多，可见，在那时，龟兹国已成为佛教信仰的中心了。

二、中外交流的龟兹乐舞

龟兹位于中西交通的十字路口上，它的文化呈现出希腊、波斯、印度、龟兹本土乐舞的多层次光彩来，可以说，它是“佛光下文化认同”的乐舞。

首先从龟兹接受希腊文化影响方面来看，龟兹接受希腊影响，是受惠于希腊积极、主动向外辐射地传播海洋民族文化的行为有关。

希腊是古代西方的政治文化中心，由于它的国土山高地薄，不利于人口大量地聚集，古希腊统治者便采取殖民政策，使古希腊人分流各处。后来，在希腊北部崛起的马其顿亚历山大实施东征计划，扩大领地之后，使他统辖的许多希腊人、波斯人迁移到了中亚，于是，他的殖民政策使希腊艺术对中亚以及我国西北地区各民族产生了深远影响。

亚历山大死后，在亚洲，在埃及，在巴克特里亚（即大夏）兴起三大势力，这三大势力分别是马其顿王国、托勒密王朝、塞琉古王朝，这三个王朝继续推行希腊文化，尤其是塞琉古王朝。巴克特里亚是塞琉古王朝的一个郡，这里有许多希腊人，希腊人在此地建造希腊神庙，通过丝绸之路“从爱琴海沿岸经过两河流域、米底、波斯，到巴克特里亚，从这里南通印度，东通中国。”[116]把它的文化传向中西两方。

佛教产生于公元前 6 世纪，阿育王在位时，把佛教定为国教，阿育王还不断派人四处去传教，巴克特里亚（大夏）是印度佛教最早传入之地，佛教传入后不久，便涌现出许多信奉佛教的希腊人。同时，印度佛教在此地与希腊文化相碰撞，经过一番交锋，希腊文化渗透到佛教文化之中，其结果便是希腊太阳神阿波罗成了佛像。

除了佛的形象受到希腊文化影响外，希腊文化还影响了佛教艺术中的日天形象。在印度的菩提伽耶有日天的画像，日天站在拱形的车辕中间，两旁站有两个女人，作弓射击状，下部有两匹不同方向的马，马站着，尾部相连。婆罗门教信奉的太阳神苏利耶也乘着七头的七匹红马拉的车子穿过天空。苏利耶和佛教中的日天形象与希腊赫利俄斯——希腊宗教中的太阳神，每天乘坐一辆四轮马车从东方到西方在天空中运行非常相似。[117] 由此得知，东方宗教艺术中的日天形象是受了希腊传统文化的影响。

希腊文化在巴克特里亚一带还与佛教合流形成了犍院罗艺术，犍罗艺术传到我国西北地区的龟兹一带，并在龟兹石窟壁画上有突出表现，它首先是“以人为本”的形象特征而为人注目，这种突出人的艺术特征在佛教艺术中的本生故事画、因缘故事画、说法图、涅　罗图中都有体现，壁画上的动物只起陪衬

作用，它是为突出人的高尚品格而树立的。

其次，在龟兹壁画上，也可见到希腊的日天、月天的形象。如库木吐拉46号石窟上有日天形象，库木吐拉的日天形象是一位坐在战车上，头戴帽子，头上有一圈黑色光环，身上有一圈白色光环，从长像来看，与古希腊太阳神阿波罗很像。在这座石窟里，石窟的拱形顶的中心部位上有一月天形象，月天形象为女性，她双脚交叉坐在双轮车上。头戴帽，身体周围有一圈黑色光环，这个月天形象与希腊月亮神阿尔迪美斯很像。据说，龟兹壁画中的人画鸟身形象来自于古希腊的神话传话："从希腊古典神话来看，人面鸟身的怪物有两个，一个是哈尔帕，在荷马的史诗《奥德修纪》中，它们是把人刮走的大风，其角和佛教传说中的金翅鸟有点相似；另一个是'西壬'（sirenes）是古代希腊神话中专以美妙的歌声诱惑水手们的海妖。它们的上身是美丽的少女，胸部以下则完全是鸟的形状，长着双翅，鸟尾和鸟脚。西壬的角色和金翅鸟是大相径庭的。但是不能否认的是，人面鸟身的金翅鸟形象的出现是有希腊神话的渊源。"[118]

此外，佛国世界的裸体人物形象也来自于希腊的影响，希腊崇尚人体美，人只有裸露健康的肌体，才能表达对神的崇高敬意，裸体艺术是古希腊艺术的传统，它也极强烈地影响了龟兹壁画中的佛教艺术。这种裸体雕塑艺术与中原儒家礼教传统格格不入，它在龟兹一带极为兴盛，说明它受外来影响，是外来的产物。总之，希腊艺术随同佛教文化沿古丝绸 之路传入我国，影响了我国西北地区的石窟壁画艺术这已成为公认的事实。

三、 龟兹与印度

龟兹接受印度文化影响来自三个方面：即秣菟罗文化、笈多文化和阿玛拉瓦蒂文化。

秣菟罗文化表现的佛的表象是典雅高贵，肌肉线条柔美均匀，佛的下肢修长丰满，身披袈裟像是湿的。秣菟罗文化与犍陀罗不同，在人们造型上，秣菟罗的人物造型稍显修长、细腻，而犍陀罗则稍显得人物健硕粗短。

臀部肥大、大腿粗健，富有肉感，是秣菟罗艺术特征，在龟兹壁画中多有这种形象。另外，佛像裸露右肩，左手作施无畏印姿式的菩萨坐像也是秣菟罗艺术特征，在龟兹壁画上也多见这种形象。

笈多文化，产生于印度艺术的鼎盛期笈王朝时期，为旃陀罗笈多一世所建。笈多文化对龟兹壁画影响表现在突出人的高尚情操如克孜尔石窟 17 号窟的"降魔变相图"，无论刀剑威胁，还是妖女诱惑，佛都不为之所动，还有"毗毗王割肉贸鸽""鹿王本生故事"等都属于这一类，另外，笈多文化特点还表现

在佛像身上着轻薄透明，能显示形体的衣服，佛像低眉下垂，表情肃穆而慈祥，菩萨的形体姿态为“三道弯”。笈多文化对我国艺术风格的形式影响很大。比如佛像身上的“湿衣效果”，这种笈多式风格传入中国后，与中国传统美学思想相结合，形成了“吴带当风，曹衣出水”风格，成为中国传统美学思想的典型代表，而这种风俗的形成正是中印文化交流的结果。

龟兹壁画上还有许多来自希腊，来自印度的秣菟罗和笈多王朝的混合一起的佛教艺术影响。如克孜尔第 83 窟伎乐图，第 83 窟为讲经窟，在洞 窟正壁绘有“优陀羡王因缘故事”画，画面上优陀羡国王在欣赏有相夫人的舞蹈表演，佛经故事说，优陀羡王违反法度，为有相夫人弹琴伴舞他预感有相夫人七日后必死，俩人非常悲伤，这个佛经告诫人们不可纵情享乐，否则结果悲惨。该窟的画面选择有相夫人的舞蹈，优陀羡王在弹琴的瞬间形象，画面上有相夫人有体态丰满富有曲线，她双手执彩带，右腿前伸左小腿后提似乎在做小跳动作，她既是在空间跳跃的瞬间，身体仍然保持着 S 形曲线，姿态优美，被誉为龟兹壁画中最美的舞姿形象。再说克孜尔动 13 窟图像，“善爱乾闼婆裸上身，头戴三株冠，身挂璎珞，下着透体裙裤，腰扎帛带。善爱双足交叉，右手掌心向上，五指伸展，左手臂眷属右肩，掌心向内，低首面对眷属。眷属右腋下挟住一弓形箜篌，仰首视善爱。眷属上身穿胸衣，双手拨琴弦，与善爱边舞蹈，边弹奏，在琴声中交流情感。”[119] 在龟兹壁画的裸露右肩的佛，舞女、身着薄纱的伎乐人，手持箜篌、曲项琵琶，无论从她们手执的乐器，形体的舞姿造型，以及装扮，神态等均可明显找到受外来文化影响的特征。

四、 乐舞艺术的双向交流

龟兹位于古丝绸 之路，它是歌舞之乡，《大唐西域记》说：“屈支国……（即龟兹）……气序和、风俗质……管弦伎乐，特善诸国。”龟兹乐舞既有希腊、印度特点，也具有浓郁的西北游牧民族的特点，比如西北游牧民族的丰富的情感内涵、粗放豪爽的民族性格，此外，它还有苏祗婆“五旦七声”的完整音乐体系，还有大批音乐演奏家，如苏祗婆、曹妙达、何满子、白明达、安万善、裴神符、康昆仑等。

龟兹由于它特殊的地理位置，它不仅接受了西方外来乐舞艺术的影响，而且还将外来艺术的影响深入内地。龟兹乐深入内地后，经过一段时期的流传积淀，成为历代各阶层人士喜爱的艺术形式，和抒发情思的一种寄托。如唐诗人李颀在《听安万善吹筚篥歌》一诗写：

“南山截竹为筚篥，此乐本自龟兹出。

流传汉地曲传奇，凉州胡人为我吹。
旁邻闻者多叹息，远方思乡皆泪垂。
解听不解赏，长飚风中自来往
枯桑老柏寒飕飕，九雏鸣凤乱啾啾。
龙吟虎啸一时发，万籁百泉相与秋。
忽然更作渔阳掺，黄云萧条白日暗。
变调如闻扬柳春，上林繁花照眼新。
岁夜高堂列明烛，美酒一杯声一曲。

这是诗人听人龟兹乐曲之后，产生的审美感想，诗人听这支乐曲，听到寒风古树，百鸟鸣叫，飞泉崩溅，万籁寂静等不同声调。他认为乐曲起伏跌宕，曲折多变，《渔阳掺》调式和《杨柳春》调式的不同风格曲调穿插交织，使人听之泪水潸澜，感叹不息。由此可见，龟兹乐的强烈的审美感染力。

龟慈不仅接受西方乐舞，向内地中原传播外来乐舞，而且，它还将中原传统文化传播域外，如牛龙菲在，《古乐发隐》一书的前言中说："华夏音乐文化，在古代主要是通过河陇区域，向西传播，从而对中亚、西亚、北非及欧洲音乐文化施予了一定的影响。秦汉以后，东渐中国的西域文化，其中有些成分，正是早期西传的华夏音乐文化。秦汉之后，不可避免地要有所变形，而非完全的样子。但究其发源产生之时，仍是华夏音乐的嫡传。在丝绸之路上，各国各民族的音乐文化西传、东渐、播布、回授、犹如机梭织锦一样，往返来复编织着夺目的绚烂图纹，闪耀着奇幻的迷人光彩。"(120) 如牛龙菲所说，外来文化传入中国后，首先就接受了中国传统审美思维的改造。任何一个民族都有自己传统文化的基本结构与特征，它决定该民族固有的保守性，它无论受到外来文化的怎样冲击，其基本结构改变不了。中国先秦以来，儒家礼教在意识形态领域中占统治地位，印度、希腊裸体艺术从西向东传入中原后，裸体、肉感的伎乐形象逐渐减少，龟兹石窟壁画上的带有强烈的希腊、印度的形象到了敦煌，尤其是到了隋唐以后的石窟壁画上基本消失，印度盛行的男女相拥的"欢喜佛"几乎不见，龟兹壁画上那些丰乳细腰，肥臀肉腿的裸体形象，到了中原以后，逐渐被博衣宽带、秀骨清像、清心寡欲的形象所替代，佛教的各种造型艺术从形象到思想内涵都发生了巨大变化，这是外来文化与本土传统文化碰撞的结果，尤其是中国传统文化的生命力，其坚固的根基是任何外来文化所不能摇撼的。

中国的传统文化是建立在中国农耕民族文化基础之上的，它与游牧民族、海洋民族不同，它带有深厚的宗法观念，中国的传统文化强调宗法，强调伦理，

它自古以来以伦理的哲学思想作为民族凝聚的法器。而海洋民族游牧民族带有强烈的个性的、情感的文化观。那种自由的、个体的思想意识与伦理的、群体的思想意识是不可相容的。尤其在先秦时期，中国这种富含儒家礼教的传统思维对外来不同思维观念产生了一种抗拒力量。到了魏晋南北朝，民族的大迁徙，社会的大动荡，北方游牧民族鲜卑族入主中原，造成了宗法社会的解体，为人的思想与个性解放提供了条件，那种拥抱宇宙，追求无限的人格自由思想迎合了人们思想意识的觉醒，在对待外来文化的态度上，则表现为对印度、希腊式的佛教艺术的容纳，但是，儒家传统礼教思想的长期流传，早已在农耕民族思想意识中根深蒂固地积淀下来，他们对游牧民族、海洋民族的文化不能完全认同，因此，开始了对外来乐舞艺术的认真改造，这具体表现为石窟壁画中裸体天宫伎乐演变为褒衣博带的形象，舞姿形态也变得妙曼多姿、轻盈飘逸，情感含蓄内收了。

中原在不断改造外来文化的同时，也将中原本土文化传向西域，如在龟兹壁画上所见到的许多中原乐器，如阮咸、排箫、羯鼓、大鼓等。佛教音乐传播与中原音乐西渐的例子除了龟兹地区有丰富形象外，在现今的前苏联地区也有形象遗存，如苏联考古学家 N·阿尔巴乌姆于 1975 年发表了《阿弗拉西阿勃绘画》一书，其中就有康国古都宫廷的壁画，画中有一个凤形舟楫，上载数人，中有唐装女伎二人，一弹筝，一弹阮咸。据考证此壁画定为 7 世纪末至 8 世纪初的作品。对其内容考证，有的认为是康国国王接见各国使臣的情景，一种认为是中国使节向康国神祇祭祀的情貌。从舟的左下方有用鱼组成的字和飘浮的多朵莲花看，应属佛教题材。壁画中还有唐装和突厥装男子数人。……从这里也可以透视出佛教促进中原音乐西流的真实情况。[121]

北魏时，拓跋鲜卑统治者崇拜汉文化，倡导汉化改革，也使中原风格的艺术大量传入西域，那些体态柔美，褒衣博带的菩萨形象，以及中国传统艺术所追求的“气韵生动”的美学观，也由东向西，由云岗传到麦积山、敦煌以及西域。我们在石窟壁画上所见到的那些天宫伎乐，从她们那腾云飘飞的架势，轻盈优美的动作，以及不很夸张的扭腰出胯的舞姿形态和讲究舞绸、舞细腰、行去流水般的舞姿韵味等可以认作是带有中原传统舞蹈美的艺术风格西传的明证。

第五章　隋、唐、五代“丝路”乐舞文化交流

第一节　异国情调的唐燕乐

隋朝结束了魏晋、南北朝长期混战的局面，统一了中国，但隋炀帝登基后的腐败统治，激起各地农民起义，使只有37年的短命隋朝（公元581-618年）便重新陷入战火之中，但不久，又一个新的统一政权出现了，它就是唐王朝。唐朝是与动荡混乱、战争连绵不断、人们性命朝夕难保的前代完全不同的崭新时代，它是一个和平、繁荣、昌盛、强大的时代。

由于唐朝开国皇帝唐太宗采用了“除隋荷禁”“均田法”等开明政策，使唐代社会很快摆脱了唐初的“贞观初，户不及三百万，绢一匹易米一斗”的贫困状况，而进入“…小邑犹藏万家室。稻米流脂粟米白，公私仓廪俱丰实”的富裕繁荣的景况中。

唐代的“贞观之治”（公元627-649）与“开元盛世”（公元713-756）是唐朝政治、经济、文化艺术空前发展，空前活跃的时期，它没有“焚书坑儒”的压制，没有“独尊儒术”的统治，它以“今日冠冕为等级高下”的原则来选拔人材，使出身低微的广大寒士登上政治、文化舞台。唐代的中下层商人也非常活跃，它后来成为唐代市民阶层的基础。世袭门阀的框架被打破，中下层寒士的参政，使唐代社会呈现出自由、解放、欣欣向荣的盛况。

此外，唐王朝统治者胸襟豁达、充满自信，允许不同思想、不同学派并存，既尊崇传统儒教，又奉道家老子为“太上玄元皇帝”，不排斥佛教，还派玄奘赴印度学习佛经，使唐代思想界出现儒、释、道三家并立的状况。各家学派并行不悖，道家，儒家、佛家的一些成熟的乐舞美学思想在各种风格的乐舞实践中，得到尽情的发挥。唐代的国富民强、疆域辽阔，频繁的中外往来，使人们的视野更为开阔，文化艺术的交流与发展，极大地提高了乐舞艺术家的修养，他们将外来艺术与本民族独有的审美意识相结合，使外来的、传统的乐舞艺术更加发扬光大。

在这样的历史条件下，初、盛唐的乐舞艺术经历了继承，发展、繁荣的历程。

初唐时的乐舞多是对前朝乐舞的继承。前朝乐舞带有典型的江南丝竹风格，如“清商乐”。也有北方胡戎及西域各地的乐舞。南方乐舞带有吴声、楚舞、西曲的特色，与此不同，北方的乐舞带有质朴、粗犷、骠悍、刚健、活泼的特点。隋唐的统一国势，使南方、北方乐舞得到了相互混合的机会。在隋朝

短短 37 年中，长期流行的东、西、南、北、中的乐舞得到了第一次大汇合，它的具体表现就是隋文帝开皇初年制定的《七部乐》。《七部乐》包括《国伎》、《清商伎》《高丽伎》《天竺伎》《安国伎》《龟兹伎》《文康伎》。在隋代的《七部伎》之外，还有《疏勒》《扶南》《康国》《百济》《突厥》《新罗》《扶南》《倭国》等伎。[122]

从隋代的《七部伎》来看，除《清商伎》外，其余都是边疆地区及外国乐舞。隋代把《国伎》当作本土中原乐舞放在首位，其实，《国伎》属于西凉乐系统的乐舞，它作为中西乐舞完美结合的产物，而被放在《七部乐》之首。但是，在隋炀帝大业中，隋人燔然醒悟，《国伎》尽管汉化的非常完美，但它毕竟是外来乐舞，因而，在大业年时重新修定的《九部伎》中，它便被挪至到第二位了。《九部乐》的排列顺序是：《清乐》《西凉乐》（即国伎）《龟兹乐》《天竺乐》《康国乐》《疏勒乐》《安国乐》《高丽乐》《礼毕》（即文康伎）。

《清乐》是典型的中原汉民族乐舞，《西凉乐》是中西乐舞结合的精品，《龟兹乐》以下分别是不同地区与国家的乐舞。从排列的乐舞来看，属于中原汉民族的、地地道道的乐舞也只有《清乐》了，《清乐》具有舒缓闲雅的特点，也是汉民族乐舞的特点。其它舞基本保持了原汁原味的特点。这是有其历史原因的。隋代由于统治时期比较短，人们刚从五胡十六国的血与火的战争惊恐中定下神来，还未来得及仔细审视这些外来乐舞，将这些乐舞与本民族的审美趣味相融合，重新创制新声，便很快又陷入灭隋的战火中。因此，能够将外来乐舞与中原乐舞很好融合，重新创制乐舞的任务便历史地落在了唐代艺术家身上。可以说，隋代的宫廷乐舞《七部伎》除《清乐》之外，其余乐伎是未受到汉民族传统审美思维整形的原型的外来乐舞，只有在唐代，这些外来乐舞才有了改头换面的机会。

唐代乐舞是在唐代文化的大背景下形成的，唐代文化与它前代六朝时期的精美、纤细的特点不同，也与它之后的两宋时期的雍荣、绮靡、平庸不同。它雄浑伟壮、博大精深、恣肆汪洋、千壑万流，同时，又给每一个个体留下无限空间。它呈现出跃动、向上、生机勃勃的时代风貌，“创新”是唐代文化的主要特征，也是唐代乐舞的主要特征，“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”，代表了整个唐文化风貌。唐代的宫廷乐舞，要求乐有新曲、歌有新声，舞有新姿，突破陈规旧习，追求新奇刺激，一切都充满了蓬勃向上的生命的跃动感。同时，它还以博大的胸怀、恢宏的气势，兼容并包一切外来文化，那些外来乐舞文化经过千年积淀下来的中国传统美学、哲学思想教育下的文人雅士的洗练，逐渐形成为具有中国特色的乐舞文化。唐代“燕乐”是前所未有的、百川

归海的集中体现，它舞姿华美，形式多样，充满朝气，以及向上、浪漫的色彩，它推动了中国传统乐舞的发展使其在历史上形成了第三次高峰。

下面具体来看唐代宫廷燕乐中的外来文化成分。

“十部伎”是唐代宫廷燕乐的代表，它有：《燕乐》《清商乐》《西凉乐》《天竺乐》《高丽乐》《龟兹乐》《安国乐》《疏勒乐》《高昌乐》《康国乐》。这其中，《燕乐》是唐人自己创制的新乐舞。它是最能够代表中国传统审美精神的乐舞。《清商乐》是中国传统乐舞，其余八部均为外国及少数民族乐舞。唐代宫廷乐舞除了“十部伎”之外，还有《东夷乐》《北狄乐》《南蛮乐》和《西戎乐》。《新唐书》卷二十二载，周隋以来，“歌舞杂有四方之乐。至唐，东夷乐有高丽、百济；北狄有鲜卑、吐谷浑、部稽；南蛮有扶南、天竺、南诏、骠国；西戎有高昌、龟兹、疏勒、康国、安国，凡十四国之乐，而八国之伎列于十部乐。”这些乐舞均在不同的外交礼仪场合上表演。

唐代宫廷乐舞中还有《坐部伎》《立部伎》。《坐部伎》有 6 部乐，即“燕乐”“长寿乐”“天授乐”“鸟歌万寿乐”“龙池乐”“小破阵乐”。《旧唐乐·音乐志》云：“自《长寿乐》以下，皆用龟兹乐”，由此而知，《坐部伎》中唯独一部是中原特色外，其余 5 部均为西域特色的乐舞。《立部伎》有 8 部乐舞，即“安乐”“太平乐”“破阵乐”“庆善乐”“大定乐”“上元乐”“圣寿乐”“光圣乐”。《通典·乐六》载：“自《安乐》以后，皆擂大鼓，杂以龟兹乐，声振百里，并立奏之。唯《庆善乐》独用西凉乐，最为闲雅。”从《坐部伎》《立部伎》乐舞节目来看，除了《坐部伎》中的“龙池乐”和《立部伎》的“庆善乐”之外，几乎所有节目都是带有龟兹风格，可以看出唐人对龟兹乐舞的偏爱。龟兹乐舞是一种鼓与舞配合节奏激越的乐舞，它具有震撼人心的艺术魅力，能够体现大唐繁盛气象，因而受到唐人喜爱。

唐代宫廷代表性乐舞“健舞”“软舞”中也有不少外来乐舞，根据《教坊记》和晚唐成书的《乐府杂录》所列，唐代健舞有十一个，如“阿辽”“拂　”“柘枝”“大渭州”“黄獐”“达摩支”“棱大”“剑器”“阿连”“胡腾”；软舞有十三个，如“垂手罗”“春莺啭”“乌夜啼”“回波乐”“半社渠”“借席”“兰陵王”“凉州”“屈柘枝”“团圆旋”“绿腰”“苏合香”“甘州”。健舞与软舞分别代表不同的风格，健舞动作矫健豪放、节奏鲜明，软舞动作柔美抒情，节奏舒缓。在这两种不同风格的舞蹈体系中，大部分都是外来乐舞。我们可以从一些诗作及历史记载中得知那些外来的舞蹈风格，如李白的《高句丽》：“金花折风帽，白马小迟回。翩翩舞广袖，似鸟海东来。”宽袖、似仙鹤的舞步，轻盈飘逸的形体动作，李白的几行诗句将朝鲜族舞蹈特点勾勒出来。关于《阿辽》舞，

《教坊记》这样载："凡棚车上击鼓，非柘枝即阿辽也。"由此而知，这是与中原汉民族乐舞迥然不同的西域少数民族乐舞，击鼓而舞，其动作必定激烈有力。《胡旋舞》是唐代著名的中亚舞蹈，唐代诗人白居易在《胡旋女》诗中，这样描述："心应弦，手应鼓，弦鼓一声双袖举，迴雪飘颻转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时，人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟，曲终再拜谢天子，天子为之微启齿。胡旋女，出康居，徒劳东来万里余中原自有胡旋看，斗妙争能尔不如。天宝季年时欲变，臣妾人人学团转：中有太真外禄山，二人最能道胡旋。梨花园中册作妃，金鸡障下养为儿。禄山胡旋迷君眼，兵过黄河疑未反。贵妃胡旋惑君心，死弃马嵬念更深。从兹北地轴天维转，五十年来制不禁。胡旋女，莫空舞，数唱此歌悟明主"。诗中描绘的舞蹈动作，充分体现出今中亚撒马尔罕一带绿洲居民的奔放、热烈的舞蹈气氛。白居易诗作的伟大之处，就是他用短短的诗句，描述了盛唐时期整个社会酷爱胡旋的背景，以致西北游牧民族入侵中原，灾难临头皇帝还竟然不知的历史状况，这是为后人敲警钟的政治诗文，他提醒后人来自中亚康居的骑马民族的舞蹈是祸国殃民的舞蹈，不可沉溺于此，否则会国破家亡。我们还从他的诗文描述中了解到康居乐舞是受到了中原人如此狂热的喜爱，以致于臣妾人人学团转，由此可见，中亚乐舞的强大魅力。《胡腾舞》与《胡旋舞》一样，也是唐代最著名的舞蹈，它来自中亚的塔什干，唐时传入中国，成为唐代的代表性舞蹈。对中亚塔什干的石国的《胡腾舞》唐代诗人刘言史在《王中丞宅夜观舞胡腾》诗中这样描述："石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。手中抛下蒲萄盏，西顾忽思乡路远。跳身跳毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。四座无言皆瞪目，横笛琵琶偏头促。乱腾新毯雪朱毛，傍指轻花下红烛。酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月。"从刘言史的诗句中我们得知，石国人头戴尖顶帽，身穿窄袖衣，好像是塞种人。这里的乐器横笛、琵琶也均源自西域，舞蹈形态如我们今天所见乌克兰民间舞蹈中男子的腾踏跳跃，和矮子踢腿舞步等动作、技巧。与中原柔姿妙曼、舒缓轻盈的宫廷舞蹈截然不同。刘言史的诗句使我们清楚地了解到它是以腾踏跳跃为主的男子舞蹈。《柘枝舞》也是从中亚一带传来的乐舞，它也属于这一类舞蹈，大概中亚、西亚的游牧民的舞蹈均属于激情、热烈、快速的风格，如张祜对中亚安国的柘枝舞这样描述：《观杨瑗柘枝》："促叠蛮鼍引柘枝，卷虚帽带交垂。紫罗衫宛蹲身处，红锦靴柔踏节时。微动翠娥抛旧态，缓遮檀口唱新词。看看舞罢轻云起，却赴襄王梦裏期。"从诗句中我们了解到舞者服饰是紫罗衫，脚穿红锦靴，头戴卷箬虚帽，这一身打扮完全是西域式的，是一个由女子表演的健舞。有关柘枝舞的装扮在其它诗句中多处可见，因篇幅

所限，在此就不一一列举，不过，从其它诗句中我们了解到，柘枝舞妓表演的都戴帽子，帽子多种多样，有卷檐的尖帽子，有戴绣花帽，有戴镶着珠子的帽子，还有在尖帽顶上系铃铛的帽子。这种戴帽子而舞的形象也是西域游牧民族的舞蹈特征，一个由鼓伴奏的中亚舞蹈。唐代，是继汉代之后中亚、西亚乐舞大批涌入的第二次高峰期，我们从健舞，软舞中的舞蹈节目中就可以得知，除上述几个代表性的舞蹈之外，还有象《黄獐》这样的舞蹈。关于《黄獐》有一民歌“黄獐、黄獐，草里藏，弯弓射尔伤。”据何志浩考证：此舞“则当有战斗刺击之容，以纪念死难者的英勇壮烈也。”[123]《拂菻》也是著名唐代健舞，何志浩说：“按拂　即汉人所记的大秦，亦即是罗马。唐人健舞中有“拂　”，非由中亚各国间接输入，即为由拂　直接输入的。玄宗时，高仙芝破小勃律之役，威震四方。据唐书所载，西方有四十余国均来入贡，其中即有拂　。所以说，拂　亦有直接输入可能”。[124]按何志浩研究，我们得知唐代的健舞中有了罗马传来的舞蹈，也就是拂　舞。类似这样的来自中亚、西亚以及更遥远西方的舞蹈还有很多，如龟兹人白明达创制的《春莺啭》，“吴调哀弦声楚楚”的《乌夜啼引》，以及《凉州》《甘州》《伊州》《悖拏儿》舞等，就不在此一一列举。

随着历史的发展，在众多的健舞、软舞当中，有些成为了唐代社会经年不衰的流行舞蹈，这些舞蹈被文人们用诗笔记录下来；而有些舞蹈则改头换面使人无法辩认；更有些舞蹈则完全汉化了，那些变化了的舞蹈只有名称还保留着中亚、西亚的特点，而内容则与以前截然不同。

唐代宫廷乐舞是把中亚、西亚以及外来乐舞改造后所得到的乐舞。宋人沈括在《梦溪笔谈》卷五中说：“唐天宝十三载，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部首为宴乐。”这就道明唐代宫廷燕乐是中原乐舞与胡戎乐舞相互融合的产物。

唐代乐舞中，胡乐的成分占有很大的比重，这还说明了李唐氏族对西北民族乐舞的偏爱。在唐乐舞中，很难见到舒缓闲雅，绮靡柔软的中原汉民族舞蹈风格，这可能与李唐氏族的血脉里流淌着西北民族的血液有关。向达先生说：“李唐氏族，据最近各家考证，出於蕃姓，似有可信。有国以后一切建置，大率袭取周隋之旧，而渗以外来之成分，如两京规画，即其一端。因其出身异族，声威及於葱岭以西，虽奄有中原，对於西域文明，亦　兼收并蓄”。[125]

西北民族自古以来能歌善舞，出身西北地区的李唐氏族恰恰显示出了这方面的特长，他们将中亚、西亚一带的外来乐舞纳入唐乐舞之中，充分显示了自编自演的乐舞天份。如唐明皇李隆基，他既能击羯鼓，又能为《霓裳羽衣舞》作曲。《羯鼓录》载：“上（玄宗）洞晓音律，由子天纵，凡是丝管，必造其妙，

若制作诸曲，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍；至于清浊变转，律吕呼召，君臣事物，迭相制使，虽古之　旷，不能过也。尤爱羯鼓、吹笛，常云：八音之领袖，诸乐不可为此。”唐明皇善击羯鼓、吹笛，其技艺非常精湛，连乐官　和师旷也不能相比。唐玄宗不仅自己击鼓吹笛，而且还常常亲自作曲、构思舞蹈，如杨贵妃表演的《霓裳羽衣舞》就是出自他手。堪称唐代乐舞杰作的。唐代诗人白居易在《霓裳羽衣歌》中写道：“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞。”除此之外，唐玄宗还构思创作了《凌波曲》《紫云曲》等舞蹈节目。

玄宗时期是唐代胡乐胡舞极为兴盛的时期，元稹曾评价：“泗滨浮石裁定为磬，古乐疏音少人听。工师小贱牙旷稀，不辨邪声嫌雅正。玄宗爱乐爱新乐，梨园弟子承恩横。”（《华原磬》）。诗句反映了古老传统的雅正之声在唐代时被冷落的情况，代之而起的是受唐人普遍欢迎的新声。华原是陕西一带的地名，泗滨磬是演奏雅正之声的打击乐器，华原磬是在胡乐中经常利用到的打击乐器，使用华原磬不用泗滨磬反映了以玄宗为首的唐人普遍喜爱新乐新声而不爱旧乐雅乐的情况。《唐书·音乐志》也记载了这样的历史事实：“自长安已后，朝廷不重古典，工伎转缺。能合於管弦者，惟“明君”“杨伴”“饶壶”“春歌”“秋歌”“白雪”“堂堂”“春江花月夜”等八曲，旧乐章多或数百言。武太后时，明君尚能四十言，今所传二十六言，就之沦失，与吴音转远……。”这也说明了李唐氏族喜爱新乐，冷落清乐的情况。在唐人诗中几乎不见音乐志中的这些清乐中的歌舞，这也说明清乐在唐代逐渐被冷落、逐渐消失的现状，而有些清乐则是被揉进胡乐新声中，从而让人无法辨清，如“法曲”或一些民间乐舞。在唐代能登大雅之堂的乐舞是胡乐、胡舞，或者是根据胡乐创制出来的新声。唐人喜欢龟兹乐，龟兹乐为鼓乐，如声振百里的《破阵乐》、腾踏跳跃的胡腾舞、“千匝万周无已时”的胡旋舞、罗衫半脱肩的柘枝舞，以及英姿矫健的剑器舞中都有大鼓、拍板，或击掌的伴奏声，也属于节奏明快鲜明的西域乐曲系列。

唐代乐曲杂有胡音，唐代舞蹈杂有胡舞，这是唐代燕乐的典型特征，它与凝重典雅的周礼乐不同，也与质朴张扬的汉俗乐不同，更不同于轻歌曼舞的南朝歌舞，它具有中西乐舞结合之后所产生的超凡脱俗的艺术魅力，光彩夺目，震撼于世。

这种中西乐舞合璧的呈现与繁荣绝不是孤立的历史现象，它与唐帝国的疆域辽阔，各民族的和平相处有关，也与儒、释、道以及祆教、景教、摩尼教、伊斯兰教等诸宗教并行不悖地共存，更与广大寒士阶层的参政、中小商人向市

民阶层的过渡，北胡与京师的杂处有关，唐诗人元稹在《法曲》中述："自从胡骑起烟尘，伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺转罢长肖索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊 。"唐代的乐舞在这样大的文化背景下，无所顾忌，突破羁绊，充实了自己，发展了自己。

第二节　唐代宗教乐舞

一、　粟特人与祆教乐舞

粟特人是古丝绸之路上一个非常能干的中介民族，它位于伊朗，曾是中亚非常活跃的民族，它不象月氏人、鲜卑族人那样曾有过建立王国的显赫，它以附属国的身份巧妙地周旋于各民族各国家之间，在丝绸贸易活动中，成为众多民族不可缺少的商业伙伴。

祆教为古波斯人琐罗亚斯德所创，又称之为琐罗亚斯德教，它信奉的最高神祇叫阿胡拉马兹达。因为崇拜火，因而又叫拜火教，公元 226 年波斯萨珊王朝将拜火教推为国教，自此，中亚各国开始崇信此教。大约公元 4 世纪左右，琐罗亚斯德教传入中国新疆，公元七世纪时，在唐代社会流传。祆教是唐人根据它所信奉的天神而起的中国式的名字，因为它"拜光又拜日月星辰，中国人以为其拜天，故名曰火祆。祆者天神之省文，不称天神而称祆者，明其为外国天神也。"(126)

祆教在它漫长的发展当中曾得到过萨珊王朝的支持，也遭到希腊亚历山大的蛮横镇压，尽管如此，它仍以顽强的生命力走向它的鼎盛。祆教在我国的最早记载见于《晋书》卷一 O 七《石季龙载记》"龙骧孙伏都、刘铢等结羯士三千，伏于胡天，而欲诛闵。"这里的胡天，指的就是祆教。在隋代，由于信奉祆教的人多了，隋朝开始对祆教进行管理，《隋书·百官志》卷二八规定："雍州萨保为视七品。诸州胡二百户已上萨保为视正九品。"这里提到的萨保是管理祆教徒的官职。隋时，中原的祆教徒日益增多，他们住在京城与诸州。为了便于管理，隋朝设立了萨保、萨甫政教合一的官职。唐代，是中外文化大交流的时代，西域胡人纷至沓来，络绎不绝，祆教徒随之猛增，唐代继承了隋代遗制，设了萨宝府。《通典》卷四、《职官二二》中记载唐代官品内有"视正五品萨宝、视七品萨宝府祆正，视有勋品萨宝府祓祝，四品萨宝率府，五品萨宝府史"。由此而知，唐代的祆教管理机构萨宝府已有了完整、系统的管理体系。

唐代除了设立萨宝府之外，还建立了一些祆寺。《通典》载："武德四年，置祆祠及官，常有群胡奉祀，取火咒诅。"当时唐代长安城中祆祠共有 5 处，

有市政坊、醴泉坊、普宁坊、靖恭坊和崇化坊。洛阳也有祆祠，西北地区的凉州、高昌、敦煌等地也有祆庙。

隋、唐时代萨宝府的设立，长安、洛阳等地祆教祠的建立充分说明西方波斯国的宗教在我国兴盛的状况。而导致波斯国宗教——祆教兴盛的直接原因在于中亚的粟特民族。

粟特民族一直是古丝绸之路上非常活跃的经商民族，他们操纵着从西方一直到中国、到蒙古的经济贸易。“在片治肯特发现的墙壁铭文，其中有粟特文、哒文、贵霜大夏语，以及中古波斯语，这些铭文证实了粟特与丝绸之路上各国之间的关系”[127] 粟特人虽然有自己强大王国，但它有着自己独立的政治与经济地位，它与东西各国建立了广泛的贸易联系。尤其希腊亚历山大东征占领了粟特人在伊朗东部的居住地之后，许多粟特人被迫背井离乡，在古丝绸之路沿线的各地绿洲建立了自己的家园。根据一些考古证明，粟特人在我国西域境内曾逗留，如柏孜克里克佛教寺院中的粟特商人的画像，在敦煌一带发现的粟特文信件，在塔里木盆地一带发现的粟特人的物件等。在片治肯特的《哭丧图》中，有粟特人与东西方人在一起的形象图。片治肯特在撒马尔罕一带，那里保存着古粟特人的绘画和雕塑品。根据德国学者克林凯特研究：片治肯特城堡中的遗物主要表现了粟特人的宫廷生活和故事传说，有富豪的家居生活，有神、祖的画像，也有战斗场面，有在遮阳顶棚下的国王形象，有贵族宴饮场面，还有东伊朗史诗和神话中英雄与兽形妖怪战斗的故事。克林凯特说：“最令人重视的壁画是‘举哀图’，图上画着一个有拱形门的陵墓，里边躺着一个神或英雄，周围有一些痛不欲生的举哀人物。旁边是一些体形较大的神仙，……这个死者大概是死后又复活的神希亚吴施，这个神与一年四季的循环有关。这幅画使我们深刻而清楚地看到，粟特艺术家在塑造各种人物典型时，多么善于把内心深处的感情形象地表现出来。”[128] 由此，我们得知粟特人不仅是一个经商能手，而且还是一个文化修养较高的民族。正是这样的一个民族将波斯文化、西方文化带到了中国。克林凯特讲：“抵达中国的洲际间贸易来往，在很长时期内由粟特商人所操纵，他们使自己的语言成为丝绸之路上的公用语，直至后来才由突厥语、汉语和阿拉伯语承担了这种职能，”[129]

粟特人被亚历山大驱赶，离开家乡在丝路沿线落脚，同时还有一部分粟特人来到了敦煌，斯坦因所获得的粟特文古信札，反映了当时粟特人在敦煌贸易的活动。敦煌是古丝绸之路的贸易集散地，在敦煌有粟特人的三处居住地，这三处是兴湖泊、石城镇、从化乡。谭蝉雪在《敦煌的粟特居民及祆神祈赛》一文中介绍粟特人在敦煌建有两处祆祠，每年举办祆神祈赛的活动，经费均由衙

府承担，赛祆的时间为每年正月、4 月、7 月、10 月。另外，每个季度的孟月也举行赛祆。赛祆的目的是："中原赛祆成为商胡聚会之机，既酣歌取乐，亦祈求祆神保佑生意兴隆，财源茂盛，旅途平安。敦煌的赛祆一方面是'一州祚景作，万类仰休征；另一方面是求雨、是雩祭。'"[130] 阴法鲁对敦煌祆教这样说："祆教受佛教排斥，但在敦煌到安城祆祠祭神求福的人还不少，所以献酒之多，如渑池的水一样。"据记载，河南府（今洛阳）祆教祭神时琵琶、鼓笛、酣歌醉舞，不知敦煌祆神是否也是这样。

粟特人在敦煌频繁举办赛祆活动，也是有其商业动机的，他们一方面不忘祈求胡天保佑的宗教信仰，一方面又借各方胡商聚会寻找新的商业信息。同时，在赛祆的盛大集会里酣歌作乐解除丝路经商的劳顿。粟特人的这种宗教活动在河南一带也很盛行，《朝野佥载》卷三记："河南府立德坊及南市四坊皆有胡祆神庙。每岁商胡祈福，烹猎羊，琵琶鼓笛，酣歌醉舞。酹神之后，募一胡为祆主，看者施钱并与之。其祆主取一横刀，利同霜雪，吹毛不过。以刀刺腹，刃出于背，仍乱扰肠肚流血。食顷，喷水祝之，平复如故。此盖西域之幻法也。"。此记载使我们得知粟特人在祀祆神活动中，不仅有狂歌欢舞的表演，而且还有一些杂技，幻术的表演。可见，粟特民族不仅经商，而且还是能歌善舞喜幻术的民族。这个民族其实是不受祆教教义严格控制的，他们思想豁朗、平和，很少以战争暴力侵犯它国，它与其它游牧民族不同，是一个比较安分的民族，这种民族性格的形成不能不说与他们的宗教世界观有关。祆教认为，宇宙有善恶两种，善神是阿胡拉 马兹达，恶神是安格拉曼纽。人有自由选择权，但它宣扬人应该弃恶从善，象火一样奔腾欢跳。

粟特人中姓安的人比较多。芮传明研究，安姓的粟特人多见于中国内地，他说："凉州地处中原王朝的西境边陲，历来是中亚粟特人，西亚波斯人在中国西北地区的主要聚居地之一，因此，安姓的'凉州胡人'应当是中亚安国，（今布哈拉周近地区）的粟特人。[131] 按照他的研究，我们可以看到位于甘肃凉州的粟特人将布哈拉一带的安国乐传递到了中原，为唐代乐舞的兴盛做了贡献。《安国乐》在唐代宫廷燕乐表演中有两舞者，身穿紫袄，白　帑、赤皮靴，乐曲有："附萨单时"、"居和祗"、"未奚"，乐器有：箜篌、琵琶、笛、箫、筚篥、鼓和铜钹。乐工 12 人，均着皂丝布头巾，锦　领，紫袖　。象这种乐器设置及 12 个乐工和 2 位舞者的表演形式在敦煌壁画上也可见到，在敦煌壁画上的一些经变图中，我们常可看到两边是乐工伴奏，中间有两人表演的造型，但是不是安国乐还很难说清楚，唐代宫廷燕乐的外来舞蹈表演者人数一般保持在 2-4 人之间，因此，很难断定它是安国乐还是康国乐。

如果安姓的凉州胡人就是粟特人的话，那么，我们在《全唐诗》中可以找到不少有关安氏粟特人的乐舞资料了。如王维的《凉州郊外游望》："野老　三户，边屯少四　。婆娑依里社，箫鼓赛田神。洒酒浇　狗，焚香拜木人。女巫纷屡舞，罗蔑自生尘。"这可能是王维在凉州郊外望到的场面，王维是唐代著名山水田园诗人，他通音律、善绘画，又崇信佛教。他的诗歌，易于上口演唱，因而常常被乐工赋曲演唱，比如"阳关三叠"至今还是舞台上演奏的传统乐曲。苏轼曾称赞他的诗是"诗中有画，画中有诗。"王维一生中曾两次赴边疆，他写下了大量的边塞诗。那些边塞诗均是他亲身经历之作。《凉州效外游望》就是他亲眼所见。他看到的可能是凉州人的祭神舞蹈，这个舞蹈是否与祭胡天的仪式乐舞有关，因资料缺略，不好断然结论。但我们可以假设它是凉州人或者凉州地区粟特人的一种祭祀舞蹈。凉州地区的乐曲会是什么样的呢？唐诗人王昌龄的《殿前曲》也许可以帮助我们了解凉州地区的乐舞风格，"胡部笙歌西殿头，梨园弟子和凉州。新声一段高楼月，圣主千秋乐未休。"这可能是经过专业艺术家进行艺术加工过的西部歌舞，它与王维诗中描写的凉州不同，而王昌龄所见的梨园弟子表演的凉州舞可能是一种中西结合的、表演性较强的舞蹈。我们再从王翰的《凉州曲》来看："葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回。秦中花鸟已应阑，塞外风沙独自寒。夜听胡笳折扬柳，教人意气忆长安。"王翰也是著名边塞诗人，从他的诗作中，我们体会出凉州曲调有一种悲凉的气氛。作为佐证，还可见岑参的《凉州馆中与诸判官夜集》的诗作："弯弯月出挂城头，城头月出照梁州。梁州七里十万家，胡人半解弹琵琶。琵琶一曲肠堪断，风箫箫兮夜漫漫。河西幕中多故人，故人别来三五春。花门楼前见秋草，岂能贪贱相看老。人生大笑能几回，斗酒相逢须醉倒。"由此可以进一步肯定，凉州曲是一种寂寞、悲凉的乐曲，因此，被唐诗人经常用来抒发"古来征战几人回""风箫箫兮夜漫漫"的内心情绪。

粟特人，原居住阿姆河与锡尔河之间的地区，也就是位于撒马尔罕与布哈拉之间。后来，它受到亚历山大的驱赶被迫离开此地，在历史上它曾被分裂为许多小王国，粟特人在大漠戈壁中，风餐露宿进行艰苦的商业买卖、运输。由于这些原因，造就了这个民族特有的精神气质，他们祭胡天的举动，咏唱悲凉的曲调，大都带有对人生感叹之情。这种抒发人之情怀的表现方式被唐代文人所用，既增添唐诗的艺术表现力，又为唐代的音乐，舞蹈增添了别致风格。

由于祆教源出于波斯宗教，所以波斯周围的民族均受到了其影响，接受了祆教影响的中亚民族在迁徙中不断将祆教带入中国。唐代信奉祆教的西域民族比较多，为了笼络西域少数民族统治者采用了羁縻手段对祆教格外宽松。"神

龟二年公元 519 年，灵太后既崇信佛教，于是进而排斥异教，禁止民间立庙设祭，但胡天神却仍得以传扬，且被国家认可，其用意十分明显。因波斯和中亚康国、安国、何国、米国等商旅、使节和移民大多信奉胡天，为开展对外关系，对他们的宗教习俗自然只有加以提倡、鼓励，而不能予禁绝”，祆教祭祀乐舞由伊朗人，波斯人、粟特人、康国人、安国人、何国人、米国人，或者到处迁徒的塞种人带入中原后，逐渐融入中原乐舞中，“《摩诃兜勒》乐为伊朗横吹乐，是以胡角、板鼓为主的乐曲，它是信奉琐罗阿斯德教的伊朗农民用以祈雨和丰收的节庆乐舞，传入中国后，在汉代编入军乐中。”[132]

唐代教坊曲中的《穆护砂》可能是唐代祆教代表性乐曲，别名又称穆护歌、穆护煞、木斛沙。唐代有一首《穆护砂》诗歌：“玉管朝朝弄，清歌日日新。折花当驿路，寄与陇头人。”唐代诗人刘禹锡也写作过《牧护歌》，一般认为是赛神曲，唐代教坊收入称作穆护子，它是大曲，伴奏乐器有鼓、笛、琵琶。明代方以智在《通雅》二九中说：“穆护煞，西曲也。乐府有穆护砂。……智见唐有大秦穆护祆僧二千余人。今以曲名，盖西方之音，如伊州曲梁州曲也。……始或以赛水祆之神起名，后入教坊乐府。文人取其名作歌，野人歌以赛神，乐人奏以为水调，皆可……”。任半塘考证：“穆护乃波斯语，或译为‘摩古’意谓传教师，祆教之一派为摩尼教，唐武宗时，曾与佛教并遭禁。其音乐之流行。……宋词穆护砂已演为慢曲。”[133] 任半塘对祆教乐舞穆护砂的来龙去脉阐述的较为清楚。

祆教由中亚粟特人带入中原，祆教乐舞也由于中亚各民族的喜爱而在唐代盛行。后来，祆教虽然不存在了，祆教乐舞却一直保留在诗与词及民间乐舞之中。

二、 回纥人与摩尼教

摩尼教又称“明教”“牟尼教”“魔教”等名，它在萨珊波斯时代由摩尼（公元 216-277 年）创立。摩尼出生于波斯宿利城附近的玛地那，这个地区曾受到希腊、罗马文化的熏陶，据传摩尼十二岁萌生创新教的想法，24 岁开始形成自己的宗教思想，他在祆教基础之上接受了基督教、佛教、诺斯替教的一些思想创立了摩尼教。

摩尼教主要宣讲二宗三际论，二宗是指世界的本原为光明与黑暗、善与恶。三际指初际、中际和后际，即过去，现在和未来。（初际指光明与黑暗互相对峙，中际指黑暗侵入光明，二者发生大战，世界面临毁灭，后际指恢复原状，但黑暗被关闭。摩尼教认为光明与黑暗代表精神与物质，光明是精神、黑暗是

物质，因此；摩尼教反对物质享受，反对财产私有，因为那些都是黑暗之物。摩尼自称是大明尊派到世间的使者，以二宗三际论指导人类摆脱善恶之争的困扰。他主张要毁灭人的肉身的物质欲，以求得到光明精神，因此，从它一开始就遭到各方面的反对，认为此教是异端邪说。公元（274-277 年）波斯统治者巴赫兰将祆教作为国教，排斥摩尼教，公元 277 年将摩尼钉死在十字架上，还大批捕杀摩尼信徒，摩尼信徒们四处奔逃，离开了波斯，流亡世界各地，在美索不达米亚，叙利亚、埃及、非洲、中亚、印度以及中国西北部至中原福建、泉州都有摩尼踪迹。

公元 3 世纪至 14 世纪的中亚一带，是摩尼教最活跃的时期，由于摩尼教徒在中亚粟特居民中找到了一个避难之处，摩尼教首先在粟特人群中得到传播，因此，粟特人成为最早的摩尼教信徒。粟特人最早的故乡是在锡尔河与阿姆河之间，这一地区又称粟格底亚那，或者称河中，它位于欧亚大陆中心，古代中国与希腊，罗马、埃及、印度进行交往时，都要经过此地。因此，粟特人居住的河中地区成为古代世界交通的枢纽，粟特人也由此成为商业贸易中介人。粟特人保护了摩尼教，随同丝绸贸易将摩尼教带到世界各地，也带到了中国。从魏晋到隋唐，粟特人纷纷来到塔里木盆地、吐鲁番盆地、中国长安，洛阳寻找商业机会，中国人根据不同地域的粟特人起了不同的名字，如撒马尔汗的粟特人称康国人，布哈拉的粟特人称安国人，塔什干的粟特人称石国人。唐代来华经商的粟特人被冠以“昭武九姓”。《新唐书·西域传》载：“……始居祁连山昭武城，……枝庶分王，曰安、曰曹、曰石、曰米、曰何、曰火寻、曰戊地、曰史、也谓九姓，皆氏昭武。”昭武诸国之民是经商能手，他们迁来西域时就以经营和田玉石而闻名，又常常跋涉千里，在中、西两地贩运丝绸等商品。唐代诗人张籍在《凉州词》中曾对丝绸贩运的情况这样描绘：“边城暮雨雁飞低、芦笋初生渐欲齐。无数铃声遥过碛，应驮白练到安西。《旧唐书》也说他们是很会做买卖的商人：“善商贾，争分铢之利，男子年二十，即远之旁国。利之所在，无所不到。”昭武各国的粟特人在古丝绸之路上处处留下他们的足迹。摩尼教也随着他们的足迹来到中国。唐人常沂在《法苑珠林·咒术篇》卷七引《灵鬼志》中记载了摩尼教的传入：“太元十二年（前凉 335 年或东晋 387 年，）道人从外国来，能吞刀、吐火、吐珠玉，金银，自说其所受术即白衣，非沙门也。”在中国，摩尼教又称作白衣。摩尼教为了在中国顺利传布，曾依托佛学，并把摩尼装扮成佛教中的天神。还向武后献《二宗经》。宋代释志磐所撰《佛祖统纪》卷三十九载：“延载元年，波斯国人拂多诞持《二宗经》伪教来朝。”这使摩尼教在中国得到了公认。不仅如此，摩尼教还依附于道教，

在《老子化胡经》中宣传："我乘自然光明道气，飞入西那玉界苏邻国中，示为太子。舍家入道，号曰摩尼。转大法轮，说经戒律定慧等法，乃至三际及二宗门。"摩尼教依托佛、道两教很快步入中国社会。但是，由于摩尼教具有极大煽动性，当朝统治者对此比较警惕，无论它怎样披佛衣，闪道光，仍然受到当朝政府的禁令。《通典》卷四十中有一条禁令："开元二十年七月敕，末摩尼本是邪见，妄称佛教，诳惑黎元，宜严加禁断。以其西胡等既是乡法，当身自行，不须科罪者。"禁令中明确规定，只有西胡人才可信奉摩尼教。当朝统治者看出了依托佛教、道教来华宣传的摩尼教的本质是煽众闹事、摇动统治政治的根基，于是大力排斥摩尼教，将摩尼教限制在西北少数民族的范围之内。

摩尼教在中原的再次兴盛得到了回鹘人的帮助。回鹘人在长安、洛阳、太原、江陵、扬州、绍兴等地修建了摩尼寺。摩尼教的兴盛一直到回鹘灭国为止。

回鹘人最初是从粟特人那里接受到的摩尼教。克林凯特介绍："无论如何，中国存在过一个主要由粟特人组成的摩尼教教会，这对于中亚具有影响广泛的作用。因为回鹘草原王国的君主牟羽可汗，于公元 762 年在帝国京城洛阳会见了几个摩尼教牧师之后，他就皈依了他们的信仰，并且把这个宗教升格为他朝廷的必信宗教。"[134]

回鹘又称回纥，回鹘是取"回旋轻捷如鹘"之意（《旧唐书·回纥传》）回鹘曾是汉魏时北方游牧民族丁零的后裔。历史上，回鹘曾受鲜卑、柔然的控制，从公元 6 世纪中叶起，受突厥汗国的统治，突厥汗国不仅对他们"厚敛其物，缴纳赋税"，还让他们充当炮灰，故《旧唐书·回纥传》载："自突厥有国，东西征讨，皆资其用，以制北荒"。突厥汗国分裂成东、西之后，回鹘隶属东突厥。唐初，回鹘首领菩萨因"力勇有谋"，他在其母乌罗浑的协助下，使回鹘部族日渐强盛，后菩萨率领回鹘部族与铁勒族的另一部落薛延陀联合攻打突厥，最后以五千骑兵灭了突厥 10 万骑，从此威名远扬。回鹘部族以后又配合唐军灭了铁勒族薛延陀汗国和东突厥、西突厥，控制了漠北草原，并被唐朝封为瀚海府，统属燕然都护府。回鹘族也非常愿意与唐建立从属关系"愿归命天子，请置唐官""愿得天至尊为奴等天可汗"。回鹘首领吐迷度接受了唐朝的封号之后，承认自己是唐朝的地方官，他采取唐朝一些行政制度建立起一套完整、独立的统治体系。他们又奏请唐皇："臣等既为唐民，往来天至尊所，如诣父母，请于回纥以南，突厥以北开一道，谓之参天可汗道，置六十八驿，各有马及酒肉以供过使一岁贡貂皮以充租赋。"唐王朝答应这一请求，接受进贡的貂皮，并还特别照顾回鹘国老百姓的生活。

回鹘族依靠唐王朝这座大靠山，在政治、经济、文化等方面都得到了飞速

发展，成为中亚、西亚以及漠北草原强悍的游牧民族王国。回鹘族隶属唐王朝，唐王朝也因此对其不断利用，唐朝利用回鹘可汗安定边陲，征讨敌叛。7 世纪后期，后突厥汗国的兴起，迫使回纥族人分散三处，一部分在后突厥汗国的统治之下，一部分南迁西域甘州、凉州一带。被唐朝安置在今山西繁峙县东北一带。8 世纪 40 年代，回纥君长骨力裴罗趁后突厥统治阶级内部争权夺利，互相残杀混乱时机，灭了突厥汗国，在唐王朝的支持下，在乌德　山和昆河之间（今蒙古人民共和国哈拉和林北一带）正式建立了回鹘汗国。

回鹘族从建国到天亡，一共有 13 位统治者可汗，其中有 12 位接受过唐王朝的册封。最后一位可汗还未来得及接受册封，回纥可汗就灭亡了。回鹘可汗从建国到灭亡之前，一直受到唐王朝的关照，在唐王朝的关照下，回鹘统治者的地位非常巩固，国内局势安定。回鹘可汗也不断为唐朝效劳，常常帮助唐朝平叛拓疆，为唐平定安史之乱和抗击吐蕃立下了汗马之劳。为此唐王朝也以资鼓励，用相差悬殊的绢马交易和以皇帝的亲生女儿去和亲的办法来嘉奖回鹘可汗。

绢马交易与公主和亲是唐采取羁縻政策的重要手段。回鹘可汗在唐王朝的特殊关照下，从生活在“天苍苍，野茫茫”逐水草而迁徙的经济文化非常落后的原始游牧民族部落，很快发展成为颇具商业规模和农业的大国。回鹘可汗在唐初时才建立起酋长世袭制，到了唐中叶，发展为游牧与农业并列的国家。到了晚唐时，便成了西域、河西一带的、安定的封建社会，成了突厥、柔然、匈奴无法相比的强国。

可以说，回鹘可汗国是由唐王朝一手扶持壮大起来的北方游牧强国，在它与唐王朝的长期隶属关系中，频频往来于中原。还有些回鹘人在中原定居，当时的唐首都长安有回鹘人千人以上。回鹘民族的文化属于草原游牧文化，它接受突厥、粟特、汉文化的影响。在宗教文化方面，它最初信奉萨满教，见吐鲁番阿史那氏出土的图。后来信奉摩尼教，还将摩尼教奉为国教。摩尼教师僧有很高的政治地位，他们直接参与回鹘可汗的国家大事。摩尼教在回鹘的支持下，在中原得到迅速而广布的传播，在回鹘跟唐王朝的请求之下，唐王朝不仅允许在长安、洛阳、太原等地建立寺庙，还允许在沿海一带的福州、泉州、温州一带建立摩尼教寺院。叶奕良先生讲：“摩尼教所以能在中国传布，和唐廷发展同回鹘（回纥）的关系有关。当时回鹘的力量颇强，而摩尼教是回鹘的国教。安史之乱时，唐廷曾求助于回鹘以平乱。此后关系融洽，因此，摩尼教在中国也发展很快。”[135]

回鹘人喜歌善舞，身穿窄袖小腰身的衣裳，头戴小胡帽，摩尼教在他们中

间颇具凝聚力，从牟羽可汗信奉摩尼教之始，一直到 10 世纪初回鹘人改信佛教的 200 多年间，摩尼教在中国得到了很好的保存与发展，凡是有回鹘人之处便有摩尼教徒的存在，信奉摩尼教的回鹘人的歌舞艺术也为中原人带来了赏心悦目情调。

但是，有关摩尼教的宗教舞蹈我们知道的却很少，由于摩尼教在唐代只被允许在少数民族范围内，不允许汉人信仰它，一直被当作异端邪教处在禁教之内，因而保存下来的遗迹、文物、文字很少，因此，我们很难了解到摩尼教的乐舞情况。在我国境内，如新疆吐鲁番发掘出来的唐、宋时的摩尼教法堂遗址，敦煌藏经洞内发现的唐写本摩尼教汉文译经和回鹘文译经，福建泉州南门外晋江县华表山一带发现的宋元时期摩尼教草庵遗址，以及在浙江温州苍南县元明时期的摩尼教石碑《选真寺记》，以及湖北英山摩尼教墓地的发现等，很少有摩尼宗教歌舞的记载。在我国境内，大多数宗教仪式都伴有歌舞行为，如佛教、道教、儒教、伊斯兰教、祆教等，而唯独摩尼教在这方面几乎很少记载。摩尼教的宗教祭礼歌舞虽然很少记载，但是，信奉摩尼教的粟特人和回鹘人却是历史上著名的能歌善舞的民族。粟特人不仅是古丝绸之路上的著名经商民族，而且，也是有名的歌舞民族。唐时的昭武九姓指的就是粟特人。他们的急转如风的康国乐，腾踏跳跃的石国乐，刚健有力的柘枝舞成为风靡唐代整个社会的流行舞蹈。

回鹘人的歌舞不亚于粟特人，回鹘人发展到今天被称作维吾尔族人。维吾尔人居住的新疆被称为民族歌舞的故乡，在现在维吾儿民间歌舞中保留有许多回纥时代的传统歌舞。回鹘舞在唐代算作软舞，《乐苑》说："回纥，商调曲也"。《回纥曲》："曾闻潮海使难通，幽闺少妇能裁缝。缅想边庭征战苦，谁能对镜治愁容。久戍人将老，须臾变作白头翁。"再如皇甫冉《怨回纥歌二首》："白首南朝女，愁听异域歌。收兵颉利国，饮马胡芦河。毳布腥膻久，穹庐岁月多。雕巢城上宿，吹笛泪滂沱"。袒席驻征棹，开帆信候潮。隔烟桃叶泣，吹管杏花飘。船去鸥飞阁，人归尘上桥。别离惆怅泪，江路湿红蕉"。回纥人在商贸经济中是非常依赖粟特人的，《旧唐书·回纥传》载："始回纥至中国，常参以九姓胡，往往留京师，至千人，居资殖产甚厚。"《资治通鉴》卷 226 也载建中元年"代宗之世，九姓胡常冒回纥之名，杂居京师，殖货纵暴，与回纥共为公私之患。"粟特人是"利之所在，无利不到"因而足迹遍及中国的大江南北，回鹘人在经济上依托粟特人而随之走遍中国，他们的经商足迹遍布中国，唐代诗人杜甫在《解闷十二诗》中说："商胡离别下扬州，忆上西陵故驿楼，为问淮南米贵贱，老夫乘兴欲东游。"说明他们在江南经商的史实。回鹘人在宗教

信仰上也接受了粟特人的影响，他们对摩尼教的崇拜从西北到东南，在福州、泉州、温州发现的摩尼教遗物都说明了粟特人与回鹘人经商的足迹。

回纥人是一个善歌善舞的民族。早在漠北高原鄂尔浑河流域时，他们的舞蹈带有浓郁的草原牧民的那种粗犷、奔放的特点，比如回纥早期宗教舞蹈萨玛舞现在是人们在节假日里进行的民间集体舞，在早期它是宗教舞蹈。回纥人最早信奉萨满教，相信万物有灵，有病遇难则请萨满跳神问吉凶，萨满就是巫师，在他跳神占卜时，就“头戴神帽，身系腰铃，手击皮鼓（即太平鼓），摇首摆舞，跳舞击鼓，铃声鼓声，一时俱起。”[136] 公元 840 年回纥人被柯尔克孜击败大举迁徙天山南北，在高昌落脚建立了回鹘王国，同时他们的草原风格舞也传至高昌。回鹘的萨满舞也揉进了祆教、摩尼教、佛教，伊斯兰教等宗教艺术，逐渐形成了具有高昌回鹘风格的萨玛舞。但是，草原一带的回鹘族的萨满舞的原始形态在新疆喀什、库车一带还完整保存，称其为“巴赫希”，谁家有病人，必请巴赫希来击鼓跳神。巴赫希口中有词，踏节而舞的形态与萨满舞基本相同，不同的是服饰和语言。萨玛舞后来又被吸收到新疆十二木卡姆的麦西热普之中，宋代小儿队舞中的“射雕回鹘舞”也可以说是对回鹘人早期宗教舞蹈的继承。

回鹘自唐中叶起从粟特人那里接受了摩尼教影响之后，开始崇信摩尼教，并相应产生了一些摩尼教乐舞。这些可以在高昌遗址绘画作品《乐师残图》与哈喇和卓可汗宫遗址的《奏乐壁画》中见到。在《乐师残图》上有摩尼教乐伎人在褐红色地毯上弹奏琵琶、箜篌等乐器的形象，有七、八个手捧摩尼经唱歌的人，在歌者对面，还有一跪卧表演的音乐壁画：“画幅上有乐师五人，头带三叉冠，身着棋格宫廷乐服，前排三人拨琵琶、凤首箜篌，后排三人吹奏笙、笛、箫、管，均面视前方，宛如一个乐队正在舞台上演出。从那前视的方向与各自的动态分析，又很可能在配合舞蹈演奏乐。”[137] 对此乐舞图像上的舞蹈形象，有学者评价为“生动形象地体现了高昌回鹘摩尼教乐舞之盛况。”[138] 高昌回鹘族的说唱艺术也同它的乐舞艺术一样非常发达，在高昌，一到逢年过节之际，人们白天看歌舞表演，晚上听说唱艺术，这在一些壁画上都留有形象资料：“反映这一内容最典型的是一幅摩尼教壁画。右方一人奏曲项琵琶，左方一人穿鲜丽服装，坐在深红色地毯上说唱，中间一人可能是伴唱或扮演着插话对答的角色。原件现存德国，知名学者冯·加班认为，这是一幅奏乐说唱图。从吐鲁番近些年出土的一些民族语言文献与绘画看，冯·加班的论断是可信的。”[139]

古代高昌是位于丝绸之路北道上的一个文化区域，从魏晋到元代一直是西域的政治中心，在这儿，东来西往的使臣、商旅、士兵、移民很多，历史上的

匈奴、柔然、高车、突厥、铁勒、回纥等民族都在此地留下他们匆匆脚印，高昌不仅接受了匆匆过客的文化影响，也接受了中原汉民族的文化影响，因而造成了错综复杂的文化形态，这其中比较突出的影响则是中原汉唐文化和西域龟兹文化。这些可以从吐鲁番阿斯塔那墓的出土文物来断定，如阿斯塔那墓出土的女舞俑的服饰上有小联珠动物图案，这可能与波斯有些关系。在唐西州时期的 173 座墓葬群中还出土了歌舞俑、百戏俑。百戏俑中有昆仑奴及狮子舞等形象，这些西域服饰及乐舞百戏形象都可以说是西部乐舞传来高昌的证明。另外还有一些在唐代西州出土的文物，在西州豪门张氏家族茔区墓中出土有盛装贵妇人下棋的绢画，在 206 号墓中还出土有 17 个绢衣彩绘、作轻歌曼舞姿态的女舞俑，从她们的穿长裙，披纱帛的服饰及柔曼舞蹈姿态来看，是典型的中原汉民族舞蹈动态。由此可以推断高昌回鹘族的舞蹈可能与它在漠北草原的舞蹈风格略有区别了，它可能是杂揉各民族、各种宗教的舞蹈，是构成现在的维吾尔族的丰富多彩，美丽动人的舞蹈。

三、 突厥人与景教

在我国古代历史上，著名的域外宗教“三夷教”当中的一教——景教是由中亚、西亚的游牧民族突厥传递至中国的。

景教是耶稣基督教支派聂斯脱里派的宗教，公元 1 世纪起源于巴勒斯坦，以后又逐渐流传至罗马帝国全城。景教的主张基本与基督教相同，认为世界是上帝创造，人类从出生起就是罪人，就要受苦，只要信仰上帝，信仰基督，方能解脱苦海。但是，由于它提出的基督二位二性说，（即耶稣的神性和人性是分开的，崇拜时，二性合而为一。）它的这种主张与正统的基督教义不同，正统的基督教义是“三位一体说”（即上帝只有一个，是圣父、圣子、圣灵为一体。）由于观念的不同，因而景教受到排挤，最后被东罗马统治者驱赶至波斯，在波斯，景教得到了发展。波斯的萨珊王朝非常保护聂斯脱里派，因为波斯与罗马帝国有冲突，聂斯脱里派受到罗马的迫害，自然与波斯结盟。聂斯脱里派在波斯京城塞流西亚建立了“迦尔底”教会或称“亚述”教会，这是因为该派大多数成员来自亚洲西部底格里斯与幼发拉底两河流域的亚述国和巴比伦帝国。聂斯脱里派在波斯落下脚之后，便一直朝东发展，也即沿着丝绸之路向中亚以及远东发展，也曾在吠哒人与突厥人之间传播。公元 6 世纪中叶（563-567），突厥人征服了吠哒王国之后，接受了在吠哒人中间传播的景教。沙畹说：“最晚至公元 561 年，景教已传播到索格底亚那的突厥人当中了”。[140] 6 世纪末，东罗马和在波斯王库萨和镇压波斯的一次叛乱中曾抓获额头刻有十字架的

突厥俘虏。因此，可以说，景教是通过突厥人而传入中国内地的。在我国隋朝宫廷伎乐里有“突厥乐”，说明隋时已有大量的突厥人生活在中原。隋代中原由于突厥人的存在，因此，景教也在中原流行了。

聂斯脱里派传入中国后，被汉人称之为景教。龚方震解释：“景教碑中对景教的解释是“真常之道，妙而难名。功用昭彰，强称景教。”‘昭’是指明亮和光，‘景’在《说文解字》中也释为‘光’也。外国人译景教为 Luminous Religion（发光的宗教）不是没有道理。为什么这种宗教要带上“光”的意思，可以参看这块景教碑文字上端的十字架，十字架下端是白云和莲花座，十字的左右都配之类似百合花的小花圈，象征十字架光芒万丈。此即基督教赞美诗中所云：‘十字架光照四方’”。[141] 景教初始入中原的主要根据是，明朝时在西安市西郊发现的《大秦景教流行中国碑》，此碑建于唐德宗建中二年（718 年）。此碑文记景教传入长安是公元 635 年（贞观 9 年）波斯僧阿罗本抵长安传布景教，在唐天宝四年以前，人们认为景教的故乡在波斯，因此，在长安所建的景教寺院均称“波斯”寺，僧侣称波斯僧，一直到唐玄宗时（公元 745 年）才将波斯寺改为大秦寺。《唐会要》载：“天宝四载九月诏曰；波斯经教出自大秦。传习而来，久行中国。爰初建寺，因以为名。将欲示人，必修其本。其两京波斯寺、宜改为大秦寺。天下诸府郡置者亦准此。”这里“大秦”一般通指东罗马。波斯是指萨珊波斯王朝统治的国家，当时的萨珊波斯王朝的统辖范围相当之大，它包括伊朗以及今中亚的部分地区。隋唐时代，中国人与波斯人的交往则大部分是与波斯东部的居民交往，他们与索格底亚那人长得非常相像，使唐人难辨谁是正宗的波斯居民，人们通常将索格底亚那人统称为“波斯人”，因此，聂斯脱里教最初传入中国，中原汉人认为“波斯”人即是居住在索格底亚那的突厥人。

公元 8 世纪左右阿拉伯占领了波斯，波斯盛行起伊斯兰教，波斯的景教徒们被迫迁往蒙古以及中国一带。在巴克特利亚和粟特以及楚河河谷地区的寺院遗址中发现的景教徒墓志就说明了这一点。他们不愿景教挂上阿拉伯占领波斯的牌子，因为，那时的波斯已信奉伊斯兰教了，因此，景教宁愿用其发源地大秦的名称。

景教在中原受到了官方与民间的认可，这是因为它牵扯到许多民族关系。景教最初是经由我国西北地区而传入中原的，冯承钧讲：“景教东来，当取途于乌浒（OXUS）河南之大夏，……景教徒之行程盖由大夏经行巴达克山、葱岭而至和阗，遵玄奘之归途至长安。”[142] 另外，在敦煌发现的《大秦景教三威蒙度赞》《尊经》《大秦景教宣元本经》《志玄安乐经》，《序听迷诗所经》《神灭

论》《大秦景教大圣通真归法赞》等景教文献，也充分说明景教在中亚、东亚的传布情况。在景教经由我国西北诸多民族再度至各方商胡杂居的中原经过长期的流传，已有不少信奉景教的教徒。唐代主张“尊王攘夷”统治者以仁爱宽厚之胸怀，包容来自不同地区的宗教，如“三夷教”和伊斯兰教。使外来宗教在中原稳稳当当地落下了脚。据《景教流行碑》记载：当时的景教“法流十道，国富无休，寺满百城，家殷景福”，长安、洛阳，成都、广州、扬州都有景教寺院，唐玄宗命宁国等五王亲自到景教寺院受洗礼，代宗（763-779）每逢生日，总要向景教徒赐颁御馔等，这都说明了唐代统治者对景教的重视。沈福伟研究，景教在唐时共兴起三次高潮：“第一次高潮是在高宗时（650-683 年），景教在全国流传，第二次高潮是 744 年大德僧佶和到长安，改称大秦寺，以重振旗鼓；到 757 年伊斯到灵武，重新收拾残局，景教在陇右、河西为之一振，算是第三次高潮。”直至公元 845 年会昌灭佛，景教才绝迹。景教曾在唐代盛行过，这种兴盛可以说与突厥人的传播有密切关系。

突厥民族是对我国历史产生过重要影响的民族，他们从西魏时就与我国有过交往。突厥人与粟特人的关系也比较密切。在中亚早期的粟特人壁画上有突厥人与粟特人在一起的画面，如片治肯特城址，阿夫拉西阿卜城址和瓦拉赫沙城址，在这些城址的粟特壁画上，有母狼哺育幼儿图，它也与突厥有关，有的人物戴鸟羽冠，佩大头刀，据信系高丽使节。画中人物的衣著有描绘细致的织物花纹，如孔雀、鹅、猪头、山羊，有翼马等，除本地独创的纹样外，还有与萨珊波斯织物相似的图案，有些织物则与 4-7 世纪拜占庭的丝织品相似。

在新疆吐鲁番南 40 公里的哈拉和卓附近，发现了一群阿斯塔那墓，墓群大体分三个时期，第一期晋至十六国（3-6 世纪初）墓葬形制有斜坡、墓道土洞墓，竖开墓道土洞墓两种。灰陶器皿为主要随葬墓品，墓志少，壁画以描写地主庄园生活为主，绘画风格与河西魏晋墓壁画相近。第二期为阚氏高昌时期（6 世纪初-7 世纪中）竖井墓道土洞墓消失，斜坡（或阶梯）墓道土洞窟的墓道加长，随葬器皿以彩绘陶器为主，墓内出现大幅伏羲女娲画像。第三期为唐西州时期，墓葬形制与第二期相同，但墓道、墓室规模更大，墓内出现伏羲、女娲绢画，有文字较长的石质墓质，还出现一批表现贵族优裕生活的绢画和壁画，其风格与唐相同，丝织品多以流行中亚、西亚的狮，象及佛教艺术的化生、莲花为主。说明这种丝绸织样受中外消费者的喜爱。另外“在哈拉和卓墓葬中还出土有 18 枚代人木牌，其上书写有少数民族文字，据研究，属于 5 世纪前半期者采用粟特文字拼写的汉语‘代人’，属 5 世纪后半者则是用粟特文字拼写的突厥语。”[143] 这说明在高昌故城，5 世纪前半期为粟特人的活跃期，5 世

纪以后则是突厥人了。从乐舞方面来看，在高昌十六国时期墓葬宴饮壁画上有乐舞表演场面，两乐人席地而坐，一人击鼓，一人吹笙管，一舞者跳舞，具有浓郁的西域乐舞色彩。吹管击鼓是西域乐曲的特点，女舞者翻领长裙、双臂平举，是汉魏时代西部歌舞的特征。

唐太宗时代的出土墓葬壁画上则出现了中原乐舞文化对高昌的影响，如张雄夫妇及其孙张礼臣墓葬中的舞俑及乐舞绢画，开始带有了浓郁的中原色彩，舞俑身穿窄长袖的锦制短衣，长裙曳地似胡服，但那种神态娴雅、舞姿舒缓带有浓郁的中原乐舞色彩。

突厥同回鹘一样，原属古铁勒族的一支，《周书·突厥》记："或曰突厥之先出于索国，在匈奴 之北。"《隋书·北狄·突厥传》："突厥之先，平凉杂胡也，姓阿史那氏。"秦汉时，突厥居住在今西伯利亚叶尼塞河上游，西魏时开始强盛，阿史那氏在突厥中处于领导地位，以阿史那氏为首的突厥部以狼为图腾，素有挂金色狼头大旗的习俗。隋朝时，突厥势力强大，骑马挥戈侵扰中原，隋王朝一面奋力反击，一方面采取"离强合弱，远交近攻"的不断分化瓦解手段，使突厥于公元 583 年分裂成东、西突厥。东突厥的沙钵略率部南下，寄居漠南白道川（今蒙古呼和浩特一带）开始与隋建立友好的关系，请求和亲归附，东突厥与隋保持了一段和平友好的美好光景。隋王朝给他们"以兵援之，给以衣食，"还允许他们缘边置市，与中国贸易，中原人以粮食、丝织物、陶瓷器皿与突厥人交换牛、马、羊、皮毛等。隋文帝还将宗女封为安义公主与突利可汗阿史那染干和亲。不久，又将宗女封为义成公主嫁给启民可汗。隋朝末年，国内丧乱，东突厥与隋朝关系恶化，与西突厥联合起来成为漠北的强大势力，中国北方各族都对突厥称臣纳贡。

唐初时，突厥数次挥戈南下，烧杀抢掠，唐朝人民深受其害，唐朝首都长安也受到威胁，唐朝无力反抗，采取妥协态度，到唐强盛之后，才开始采取了强烈攻势，唐太宗李世民派大将李靖率兵十万出击突厥，时值突厥内外矛盾重重，自顾不暇，不堪一击，公元 632 年东突厥灭亡，唐朝将从阴山到大漠的区域划入版图，解除了边境忧患，将东突厥人安置在边境，其中有一部分东突厥人安排在长安，还批准一部分突厥人做了京官武职，唐王朝将突厥人与汉人一样平等对待，唐王朝此一举受到西北各民族的尊敬。

西突厥与东突厥分裂后住牧在伊犁河流域，西突厥的始祖是室点密，隋唐时，西突厥人与西北地区的党项羌、高昌、吐谷浑、焉耆、龟兹、疏勒、于阗一样极为强盛。唐初，正在修复战争的创伤，西突厥统叶护可汗的势力已是"北并铁勒，西拒波斯，南接罽宾，悉归之，控弦数十万霸有西域，据旧乌孙之地，

又移庭于石国北之千泉。其西域诸国王悉授颉利发，并遣吐屯一人监统之，督其征赋”。[144] 西突厥的强大势力控制着古丝绸之路的商业贸易，但它在周围各族向唐王朝归属的压力下，西突厥咄陆可汗也来朝请降，唐朝给予册封，西突厥分南北两庭，以伊犁河为界，河东和天山以南的高昌地区为北庭，河西为南庭。南庭的突厥人与唐保持友好，北庭的突厥与唐为敌。贞观 13 年唐用兵占领了天山南北、显庆二年（公元 657）灭了西突厥。在高宗永徽至龙朔年间，唐朝称高昌为西州，设置安西都护府，又设置龟兹、疏勒、于阗、安西四镇。唐设置的都护府和羁縻州，使唐的政治，经济制度在此地区实行，唐又通过遣军屯戍和汉族与西域诸民族互相交往、迁居使中西乐舞文化得到了交流。

武则天时，默啜可汗复国，史称后突厥，后突厥知道与大唐抵抗没有好处，因此，与唐的冲突没有那么大，与唐的关系基本融洽。后突厥后来被回纥灭掉，后突厥的“余部多归回纥，一部分南迁至灵武（今甘肃永宁县）丰州（今内蒙五原县）一带，一部分迁徙至中亚，后在阿富汗建哥疾宁王朝，在西亚建立奥斯曼土耳其王朝”。[145]

从历史上来看，崛起于漠北的突厥民族，从西魏开始与中原各王朝保持着各种方式的联系，在漫长的历史岁月中，突厥人与汉人或是战争、或是和亲、总是离不开中国。繁荣富强的隋唐对他们的诱惑实在是太大，无论是在统一的突厥王国时期，还是分裂为东、西突厥时，或是后兴起的后突厥势力，他们总是与唐保持着扯不断的关系，这种关系的表现或是抢掠式、或是和亲式、或是称臣纳贡等方式展开，突厥人给西域乃至中亚、西亚、波斯、东罗马带去了中原先进的文化与艺术，突厥人在不断传递东、西两方文明的同时，也开了眼界，并极力摆脱落后愚昧的状态，使经济、文化得到迅速发展。

在唐代，边塞诗歌很多，这是唐诗的一大特色，它反映了唐王朝对边境进行的“服戎狄”的历史。这其中也包括一些与西北诸民族有关的诗作。李泽厚讲：“从高门到寒士，从上层到市井，在初唐东征西讨，大破突厥、战败吐蕃，招安回纥的“天可汗”（太宗）时代里，一种为国立功的荣誉感和英雄主义弥漫在社会氛围中”，[146] 在这种历史文化背景下，唐人的边塞诗歌充满了英雄气概。不仅如此，也反映了许多边塞西北民族乐舞风情，如唐诗人李益《登夏州城观送行人赋得六州胡儿歌》：

“……胡儿起作和蕃歌，齐唱呜呜尽垂手。心知旧国西州远，西向胡天望乡久。回头忽作异方声，一声回尽征人首。蕃音虏曲一难分，似说边情向塞云。……”在这首短短的诗句中出现了吐蕃、高昌故城，西州指突厥人居住地，胡天指回鹘人信仰的祆教，这首胡儿歌中反映了不同民族的文化，“蕃音虏曲”

反映了不同的民族音乐特色。再如周　《塞下曲》："石国胡儿向碛东，爱吹横笛引秋风。夜来云雨皆飞尽，月照平沙万里空。"再如岑参的《轮台歌奉送封大夫出师西征》："轮台城头夜吹角，轮台城北旄头落。羽书昨夜过渠黎，单于已在金山西。戍楼西望烟尘黑，汉兵屯在轮台北。上将拥旄西出征，平明吹笛大军行。四边伐鼓雪海涌，三军大呼阴山动。虏塞兵气连云屯，战场白骨缠草根。剑河风急雪片阔，沙口石冻马蹄脱。亚相勤王甘苦辛，誓将报主静边尘。古来青史谁不见，今见功名胜古人。"岑参的边塞诗既充满英雄气概，又有对异国他乡的情景描绘。王昌龄的《出塞》："秦时明月汉时关，万里长征人未还，但使龙城飞将在，不教胡马度阴山，"这首诗歌诵了中原战士英勇抗击胡人的英雄精神。以上这些边塞诗反映了唐代抗击胡人的史实。唐代的胡人基本指粟特人、回鹘人与突厥人。粟特人忙于经商作买卖，回鹘人一直与唐保持友好的关系，唯有突厥人反复无常。因此，唐王朝就不象信任回鹘那样信任突厥人，突厥人波动太大，他一方面对唐称臣纳贡，请求和亲，另一方面又不停地骚扰中原人民的平静生活。隋唐对这股西北游牧势力，采取"战而后和"的方针，通过通好，互市、册封、和亲等手段消除隔阂，密切中原政权与少数民族的关系。唐代统治者对少数民族的政治态度，使唐朝出现了历史上少有的"遣使入朝"尊唐太宗为"天可汗"的历史现象。

突厥人，同万国来朝的外国使臣一般，每次来朝均受到隋唐王朝的盛情款待，如《隋书·音乐志》载：在隋炀帝即位的第二年（公元 606 年）为向突厥人显示隋朝的经济、文化势力，在京调演全国各地的散乐百戏："须臾跳跃、激水满街，鼋鼍龟鳖，水人虫鱼，遍覆于地。又有大鲸鱼，喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七、八丈，耸踊而出，各曰：'黄龙变'。又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女，对舞绳上，相逢切肩而过。歌舞不辍。又为夏育扛鼎，取车轮石臼大瓮器等，各于掌上跳弄之。并二载竿，其上有舞，忽然腾透而换易之。又有神鳌负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。"在唐代。突厥人仍然是中原的贵宾，据《新唐书·突厥传》载，唐朝初年武德元年（公元 618 年）突厥始毕可汗咄吉，派遣使臣骨咄禄特勒到长安，高祖设宴于太极殿，奏《九部乐》。

隋唐王朝不仅设宴盛情款待突厥使臣，向他们展示中原宫廷乐舞，而且，还以宽博的胸怀来接纳外来乐舞，把外来乐舞编进隋唐帝国的宫廷乐舞艺术之中，如"七部伎"。突厥人的乐舞也受到隋朝的高度重视，在隋宫廷乐舞中还包括突厥乐，在重大的宴享、外交礼仪场合上表演。唐时，还有《突厥三台》的教坊曲，音调为羽调，歌词为七言四句，如唐诗人　应物所作："一门山上雁初飞，马邑栏中马正肥，日旰山西逢驿使，殷勤南北送征衣。"初盛唐时，

中原与突厥关系比较密切，突厥人常来常往于中原。在乐舞方面，突厥与中原也有交流。《突厥三台》原是突厥人的乐舞，后来唐人将它艺术加工变成教坊记大曲，作为宫廷乐舞专门给突厥使臣及中外来宾进行表演。

隋唐宫廷中设立突厥乐，说明突厥与中原有一个时期关系非常密切的史实。只有常来常往，才能缩短距离，彼此产生亲近感，才能欣赏彼此之间的独特的乐舞艺术。突厥乐舞在隋、唐两代宫廷乐舞中占有一席之位，正说明了这一点。那么，隋唐时代的突厥舞蹈形态是怎样呢？由于资料的匮乏，很难了解到它的原貌。乐舞艺术是时空艺术，它不像文学、绘画，音谱那样有文字记载，舞蹈艺术往往随境而迁，人走舞凉，在口传身授的古代社会，人不在了，舞蹈自然也就消失了，它的消失具体表现在两个方面：一是随人而亡，一是随人而迁。随人而迁的可能性极大。突厥乐舞在漠北兴起时，其乐舞是游牧民族的乐舞，分为东、西突厥之后，东突厥仍然保持着漠北高原的色彩，而西突厥与西域诸国如龟兹、疏勒、于阗、高昌、党项羌等民族的长期交流，其乐舞比较接近西域特色。到了后突厥时代，突厥人有一部分融入了汉民族文化圈，另有一部分西迁建立了奥斯曼土耳其斯坦王国，突厥人西迁建国之后，其乐舞又逐渐带有了中亚、西亚的特点。有音乐学者研究："土耳其先民从中亚带来的突厥音乐和小亚细亚土著民族——希腊人、阿拉伯人、亚美尼亚人的音乐相互融合，在后来的迁徙和扩张过程中，又受到波斯、拜占庭等音乐文化的影响，形成了土耳其音乐风格和形式的多样性。"[147] 由于历史上对突厥乐舞的记载非常少，再加上年代久远，人种迁徙，文化的变异，我们只能从现有的土耳其民歌、民俗音乐与舞蹈的侧面来了解古时候突厥人的一些乐舞风貌了。

土耳其的民歌主要有两种类型：即乌尊哈瓦、克利克哈瓦。

乌尊哈瓦，即长旋律或长歌的意思，节奏自由，曲调悠扬，有一些装饰音，是典型的游牧民族歌曲，歌唱时，先用高音大唱几个支持音，然后再用一个旋律念唱歌词，接着有几个没有含意的音节，唱歌时，歌者一边增加装饰音一边歌唱下降的旋律，最后结尾时，音调很轻直至消失。歌唱的内容多以爱情为主，表达失恋的感情。土耳其民歌的另一种类型是克利克哈瓦，也即"被割裂的旋律"，就是通过固定循环的节奏律动把音乐划为若干结构单位。可采用各种节拍来歌唱，节拍好像有跌　的感觉，这种音乐节拍特点构成了土耳其舞蹈节奏的特征，舞蹈多用大鼓和唢呐伴奏。[148]

土耳其的乐舞虽然发展到后来接受了阿拉伯伊斯兰教的影响，但从民间乐舞和民歌来看，多少还留有他们祖先漠北高原突厥人的传统乐舞文化色彩。突厥土耳其斯坦的乐舞不同与中原汉民族的舒缓娴雅的舞蹈风格，不同于西北粟

特人、龟兹人、回纥人的舞蹈。它的为舞蹈伴奏的唢呐、大鼓，它的高远、悠扬悲切凄凉的音调，以及跌宕式的舞蹈节奏，都构成了突厥人独有的乐舞艺术魅力。隋、唐宫廷乐舞收进了突厥乐，是中原隋唐与突厥文化艺术交流的结果。在唐代，突厥人的宗教、突厥人的乐舞都受到了隋唐社会上上下下人们的喜爱，它反映了隋唐统治阶段那种“胡越一家”的政治胸怀，它是促成唐代文化艺术大繁荣的重要因素之一。

第三节　唐代与边疆民族乐舞文化交流

一、　中原与吐蕃乐舞文化交流

吐蕃是唐代通往印度、尼泊尔的南方丝绸之路上的重要的少数民族地方政权，它是公元六世纪兴起的古藏族部落，吐蕃人是由世世代代生息在青藏高原的土著人和南下的羌人组合而成的一个新的民族。

7 世纪左右，古藏族部落中的雅隆鹘提悉补野一部逐渐强盛，由其首领松赞干布统一了西藏，创立了吐蕃国，并采取了一系列巩固奴隶制国家的措施，获得了有效成果。吐番原无文字，以“刻木结绳”来记事，松赞干布派使者去印度学习了梵文，声韵，后又结合吐蕃语言的实际，创造了藏文。

松赞干布建国之后不久，便与唐建立了联系，但是，在吐蕃与唐的二百年间的交往中，两政权之间的关系并不是一帆风顺的，和好和亲，兵戎相见，贯穿于始终。唐帝国与吐蕃的交往，大体有三种方式，第一种是和亲，第二种是战争，第三种是佛教传播。

首先从和亲来看，历史上与唐和亲最为著名的是文成公主与金城公主入藏之事。文成公主与金城公主是唐代中原与吐蕃缔结友好城邦的有功之臣，多少年来一直为藏民所歌颂。文城公主入藏是在松赞干布三次求亲行为打动之下实现的，头两次是松赞干布遣使入唐求亲，但遭到了拒绝，第三次是出兵征伐吐谷浑，打了一场赢战，松赞干布的这一行动引起了唐帝国的重视，并为其和亲的真诚行为所打动，终于，唐太宗答应将宗女文成公主嫁给松赞干布。公元 641 年，文成公主一行浩浩荡荡车载丝绸和各种谷物的种子、释迦牟尼像以及率领各行各业的人员走进西藏。文成公主身嫁吐蕃，使经济、文化落后的吐蕃发生了天翻地覆的变化。

公元 707 年唐中宗又将养女金城公主许配赞普赤松德赞为妻。金城公主入藏时，中宗又赐“锦缯别数万，杂伎诸工悉从，给龟兹乐。”金城公主入藏，进一步促进了唐与吐蕃的经济、文化交流。后来，唐王朝接受了金城公主的请

求，赐给吐蕃《毛诗》《礼记》《左传》《文选》等书籍。金城公主的和亲是中原文化又一次向西藏的传播。文化的传播使吐蕃社会生产力有了极大的提高，并且有了发达的、先进的社会文明，还迅速发展成为西南地区的强国。

其次战争，吐蕃与中原唐代之间时常发生军事冲突，这种军事战争也间接进行了文化传播。比如，攻占地处青海高原的吐谷浑；联合西突厥攻占安西四镇；趁“安史之乱”占领甘肃、新疆等地，并进攻长安地界。战争使吐蕃的势力范围迅速扩大，它曾占领了青海高原、河西、陇右，安西四郡等地，一直到九世纪中叶，张议潮率军将吐蕃人战败，才收复河西四郡，河西陇右之地。吐蕃在占领河西、陇右、安西四郡的期间，接受了西北部各少数民族的文化与艺术的熏陶与影响，同时，也将吐蕃的文化艺术带入西北地区。如敦煌藏经洞中就藏有不少吐蕃时期的作品：“大英博物馆所藏观音曼荼罗、麻布着色，菩萨高髻三花冠，上身裸，下围红由，身肉色，头光和身光均椭园，仪容端丽，是吐蕃时期的代表作品，另一如意轮观音绢书，菩萨颜貌熙怡，戴化佛宝冠，身金色、六臂，半跏趺坐，纸画虚空藏菩萨、高髻三花冠，从赤莲花，右手施我畏，左手当胸，头光左右上方有日轮金鸟，月轮蟾蜍，画有藏文题记和画家名，当是吐蕃时期壁画粉本。另一纸本观世间菩萨像，高髻三花冠，上身裸，下著红裙，坐莲花上，头上椭园，面长细眉大眼，辫发披肩，二手持莲花，仪态端丽。”(149)

尽管吐蕃在唐代 200 年间时有军事冲突，但和平友好还是占主流的，唐强盛时，吐蕃依赖唐帝国，当唐衰微时，它就趁虚而入，当唐自我修复、重整江山之后，它又转而与唐和好，如唐王朝平定了吐蕃趁“安史之乱”而发动的侵略战争之后不久，吐蕃又立即主动提出与唐帝国和好，实行“会盟”，这是吐蕃对唐实行的一种政治手腕。唐对吐蕃的“会盟”内涵非常明瞭，采取了对应措施，它“北和回纥，南通云南，西结大食、天竺”来挟制吐蕃，迫使吐蕃逐渐缓和与唐的矛盾，双方也在不断的会盟中加深了解，增进了友谊。

最后，佛教文化交流。中原与吐蕃的交流方式除了和亲、战争之外，还有不能不 提及到佛教文化的交流。佛教文化沟通了中原与吐蕃的关系，也沟通了吐蕃与印度、尼泊尔的关系。从中原到吐蕃、尼泊尔、印度，是一条佛教丝绸之路。唐代的王玄策曾三次赴印度，其中有两次，走的就是从西藏到尼泊尔再抵印度的道路。这条路比走西北的路要近便得多。西北的路是从塔里木盆地北部，经由吐火罗，再到印度。或者从塔里木盆地南部，直接进入印度。西北路线较长，而且，环境条件比较恶劣。唐代王玄策采用了从中原到吐蕃再到印度的这条丝绸之路，这条路又近又较方便，使他们能够顺利抵达印度，他们在

印度巡礼佛教，将佛教艺术从印度带回吐蕃地区，带回中原。

中原的文化也通过这条路传向吐蕃、尼泊尔、印度等地，如王玄策亲自派送老子的塑像和老子的《道德经》。王玄策的两次经由吐蕃出使尼泊尔、印度，为多边国家的文化、艺术交流做出了卓越的贡献，不可否认当时吐蕃政权对他西行也给予了大力的支持。

吐蕃政权在历代的赞普带领下，不仅以和亲的方式来学习中国的先进文明，而且还派遣大批使者赴唐学习，据不完全统计，“从公元 634 年至 846 年的 2 百年间，中原与吐蕃相互派遣使者共达 191 次，其中唐入吐蕃 66 次，吐蕃人入唐 125 次”。[150] 在大量的、频繁的使者往来中，东西方的文化交流便进行了。吐蕃几乎对唐所有文化都持有来者不拒的态度，对唐代宫廷燕乐，几乎是原封不动地照搬，如《册府元龟》卷 981《外臣部·盟誓》载：长庆会盟对“馔味酒器，略与汉同。乐工奏《秦王破阵乐》《凉州》《绿腰》《胡渭州》，《百戏》等皆同中国人也。”这些乐舞均为唐代著名宫廷乐舞，这其中有不少是西域乐舞，如凉州、胡渭州、百戏等。绿腰为中国传统剧目，在唐代为宫廷软舞。唐诗人李群玉在《长沙九日登东楼观舞》：对此舞这样描述：“南国有佳人，轻盈《绿腰》舞。华筵九秋暮，飞袂拂云雨。翩如兰苕翠，婉如游龙举。越艳罢《前溪》，吴姬停《白　　》。慢态不能穷，繁姿曲向终，低回莲破浪，凌乱雪萦风。坠耳时流盼，修裙欲溯空。唯愁捉不住，飞去逐惊鸿。”

唐诗人李群玉以词语清丽生动，情感自然真切的比喻，描绘了中原江南传统乐舞的美妙舞姿，这种积淀了深层的传统美学观念的江南乐舞是唐代宫廷的保留节目。过惯戎马生活的吐蕃人将此舞带回青藏高原，这一方面说明中原唐代汉民族乐舞的强大的艺术魅力，另一方面也证明吐蕃人不断与唐先进文明的接触，对唐代高水平的乐舞也有了很高的审美鉴赏能力。

吐蕃人不仅将中原乐舞带到高原，也将高原乐舞传向了中原。比如，吐蕃一些寺院舞蹈，藏传佛教舞蹈《羌姆》。藏传佛教与印度佛教略有不同，它是由印度和尼泊尔传来的大乘佛教与吐蕃人土生土长的苯教相结合成为的宗教，也即喇嘛教，《羌姆》亦称为喇嘛教舞蹈，它一般在佛教寺院开光仪式上表演，表演时，舞者头戴假面具击鼓舞蹈。内容为驱鬼逐疫。它最初产生于青藏高原的舞蹈，后来又渐渐传布西藏、青海、甘肃、四川，云南等地，凡有藏传佛教的寺院就有佛教仪式舞蹈《羌姆》。内蒙古、吐蕃人的舞蹈不仅在这些地区传布，而且，还在西北地区传布。它的传布方式为随同吐蕃人对河西四镇的占领而迁入。在唐归义军节度使张议潮管理的敦煌地区的莫高窟第 156 窟，有一《张议潮及宋国夫人出行图》的壁画。画面上有舞者扬臂抬足的舞姿，他们一手高

举一手后平举的舞姿形态与藏族舞蹈极为相似。在宋国夫人出行图中有 4 个舞者形体动态也与藏族的弦子舞比较接近。

在敦煌，还有一些藏式佛教图像的出现，如敦煌 465 窟，窟顶为大日如来和四方佛，四壁绘画以中心主尊与四周化身小图像组合在一起，是一种藏式密宗图像。另外，还有金刚双身像，也是一种密宗像，男身代表方法，女身代表智慧，两者结合代表善良、智慧。藏族的密宗造型是优美的舞姿造型，是对印度佛像造型的发展。

吐蕃宗教乐舞、民族乐舞为何会在我国西北地区出现呢？这是有其历史原因的，吐蕃王朝极盛时期，其疆域辽阔，包括青海、西藏、新疆、甘肃等大部分地区，四川、云南以及尼泊尔、印度和缅甸等一部分地区，它在历史上虽然给唐帝国带来不少军事麻烦，但也是唐帝国在西南边防的屏障。无论是安居青藏高原还是出兵强占其它地盘时，它不可避免与中原文化产生了互相的渗透，互相的影响，尤其是唐中期的“安史之乱”，吐蕃乘虚而入占领河陇达百年之久，在它统治期间，它强迫当地汉人穿吐蕃的服装，在强权统治下，吐蕃人的民族文化艺术影响了河西地区人们的审美意识，敦煌壁画上《宋国夫人出行图》上的四人舞者的舞姿动作与藏族的弦子很相似就说明了这一点。文化的交流有时是主动，而有时则是被动的。后来，张议潮率兵将吐蕃人赶走，但是，吐蕃人的服饰、吐蕃人的歌舞却在西北地区沉积下来。唐诗人白居易《时世妆》中描写：“乌膏注唇唇似泥，双眉画作八字低……团鬟无鬓椎髻样，斜红不晕赭面状，”说明当时中原地区流行的吐蕃人的梳妆样式。敦煌壁画上密宗舞姿造型以及“弦子”舞姿造型，都说明了吐蕃文化艺术对西北地区的影响。

二、 唐与渤海国乐舞交流

渤海国是我国唐代与日本、朝鲜交往当中的必经桥梁。大唐时代的高度发达的文明，完备的政治制度，先进的生产技术，儒家礼教思想、西来的佛教文化以及灿烂的文化艺术，几乎都通过渤海国传向日本和朝鲜。因此，渤海国是谈及唐代与东亚国家乐舞文化交流时所不能不涉及的地区。

从地理位置上来讲，渤海国位于我国东北部，它是唐王朝命名的国家，在唐之前，渤海地区的族名在不同时代有不同的称谓，如前汉称肃慎，东汉时称挹娄，魏晋时肃慎与挹娄同用，南北朝时称勿吉，隋时称靺鞨。唐之前这些名称只是个族名而且势力范围极弱，到了唐代，位于辽东、辽南、吉林省通化一带的高丽，辽河上游一带的契丹，以及北边的突厥，俄罗斯等部族忙于解决内部激化的矛盾，进行你争我夺的角逐之时，靺鞨族首领大祚荣利用时机，趁唐

帝国帮新罗打高丽，歼击东突厥，平定契丹族对汉族都督赵文翊的叛乱，无暇顾及靺鞨族的政治动向的有利时机，建立了地方割据政权，巩固和发展了自己的势力。

公元 713 年靺鞨首领大荣祚归顺了唐朝，接受了唐王朝册封，将靺鞨族名改称渤海。从公元 698 年渤海国建国始起，至公元 926 年被契丹灭亡，共历任 15 位国王，其中有 10 位正式接受了唐王朝的册封。渤海国从建国到灭亡共 229 年，几乎与唐朝的时间一样。在这 2 百多年历史中，渤海国一直与唐朝保持着良好的睦邻关系，借着通畅的水路与唐王朝、日本建立了频繁的经济、文化艺术往来的密切关系。

渤海国是唐代我国东北边陲的一个少数民族政权的大国，它当时的疆域包括吉林、黑龙江两省大部分地区，辽宁省一小部分地区，俄罗斯沿海一带，朝鲜咸镜部分地区。渤海国建国之后，其统治机构均按照唐朝制度实行，军事上也仿照唐府兵制。渤海国是一个自然经济占主位的社会，但也有一定的农业、手工业，纺织业、造船业。虽然它有一定的经济基础，但是仍然很薄弱，大部分的物产仍要靠“丝路”从唐朝内地输入。根据金毓黻《渤海国志长编》介绍：“渤海靺鞨大祚荣者，本高丽别种也。高丽既灭，祚荣率家属徙居营州。”金毓黻书中多外提到大祚荣为高丽别种，说明他原是高丽人，后成为渤海国首领。渤海国的风俗与高丽及契丹国。他们“饮能至醉，俗以人溺洗手面，头插虎豹尾，善射猎……高王之先，出于高丽，及高王建国而与奚、契丹接壤。……迨通于中朝，寝染唐风，习礼仪之节，重衣冠之制，而故俗不能尽保矣。……文王大兴元年，使人如唐，写汉书、三国志、晋书、十六国、春秋、唐礼”。[151] 渤海人习俗与高丽、契丹相近，它原来是一个文化贫脊、落后、不完全开化的民族，自从与唐王朝通好之后，经常往来与唐朝社会，耳濡目染，学习、模仿唐朝人的服饰，习俗、礼仪，文化，并模仿唐代的设置，渤海人“于其国内设文籍院，以储图书；设胄子监，以教诸子弟。……且其国之士大夫，多擅文艺。唐诗人温廷筠有赠渤海王子诗。韩　有赠渤海使王诞诗。”[152] 渤海人与唐朝著名的诗人、文人彼此之间建立了良好的友情，他们常常一起同窗读书，同桌对奕，相互赠诗，于是，文化就在文人的友谊间得到了交流与传播。

靺鞨人也是喜饮善歌的民族，有关他们的乐舞，史书上也有记载：“宋陈旸乐书，载有靺鞨舞之名。金史乐志，亦纪有渤海乐……，隋开皇初，靺鞨使来朝，文帝令宴饮于前，使者与其徒起舞，多战斗之容，此盖勿吉故俗也。渤海建国后，已制新乐。大兴三年，已珍蒙骋日本，祭神时或作之，又以为舞乐之一。宋王曾使于契丹，至柳河馆，见其地渤海人岁时聚会作乐，先命善歌

善舞者数辈前引，士女相随，更相唱和，回旋宛转、号曰踏锤。金代亦传有渤海乐。自明昌后，教坊尝兼习之。泰和初，太常二人数少，以渤海与汉人教坊兼习。”[153] 从金毓　介绍看出，渤海人创制的渤海乐在隋唐是很盛行的，甚至在渤海国灭亡之后，仍在中原流行。但是，渤海乐究竟怎样舞法，却没有详细记述，金毓　只提到“多战斗之容”。另外，在一些舞蹈历史著作中，虽然提及了渤海乐，但渤海乐在当时究竟怎样舞法就不得而知。不过，从史书记载的舞名来看，渤海乐在唐朝是受人们喜爱的，渤海乐不仅在中原很盛行，而且，还传去了日本，成为日本宫廷雅乐中的重要的节目。《续日本纪十七》载：“天平十二年正月丁已，天皇御中宫　门，渤海使已珍蒙等奏本国乐。”《日本纪十三》载：“天平胜宝元年十二月丁亥，大神祢宜尼大神社女拜东大寺，太上皇太后、天皇同行。是日，百官及诸民人等，咸会于寺。请僧侣5千人，礼佛诵经，作大唐乐，渤海乐，吴乐五节及田舞、久米舞。”由此而知，渤海国位于中原与日本，朝鲜之间，渤海国的乐舞不仅传到中原，也传去了日本，位于唐与日本中间的渤海国还将中原文化传向日本，将日本文化传至中国，日本国向大唐帝国献礼是通过渤海国来进行的。据《文献通考》载：“宝应元年，诏以渤海为国，钦茂王之，进检校太尉。大历中，……以日本舞女十一献诸朝。”渤海国人向唐帝国敬献日本舞女，说明了渤海国与日本的密切关系。但是，这些日本舞女当时表演的是什么样的舞蹈，由于没有历史记载而无法得知，是令人遗憾之事。

渤海乐自唐开始一直到金、元时代，盛行不止，它的舞蹈形态究竟怎样是无法探究的，但是，我们可以借助渤海人的民间习俗乐舞来推测了解一千多年前传去唐帝国的渤海乐的舞蹈风格。如《宋会要辑稿》中记录有渤海民俗舞蹈《踏锤》。有关《踏锤》该书这样介绍：“渤海俗，每岁时聚会作乐，先命善歌舞者数辈前行，士女相随，更相唱和，回施宛转，号曰‘踏锤’。根据这一资料来看，渤海《踏锤》类似于汉民族的《踏歌》，是汉民族传统民间民俗舞蹈。是“踏地为节”自娱性很强的女子集体舞表演，表演时，不受专业艺术的限制，谁都能参加，表演者载歌载舞，通宵达旦。唐诗人刘禹锡在《踏歌行》中对此舞这样描绘：

“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行。
唱尽新词看不见，红霞影树鹧鸪鸣。
桃蹊柳陌好经过，灯下妆成月下歌。
为是襄王故宫地，至今猶自细腰多。
新词宛转递相传，振袖倾坏风露前。

月落乌啼云雨散，游童陌上拾花钿。

日墓江头闻竹枝，南人行乐北人悲。

自从雪里唱新曲，直至三春花尽时。”

渤海乐的《踏锤》是否接受了唐踏歌的影响呢，我认为很有可能。《踏歌》是唐的民间俗舞，它常常在中秋节或正月十五的时候表演。渤海国与大唐相邻，岂能不学习唐代非常流行的民间乐舞，渤海人学习大唐的经济、文化，也不能否认它对大唐帝国乐舞的学习。“踏”从字面来理解就是踏地为节，“锤”与“踏”是相似的词，都有节奏之意。表演者列队而行，前有歌者，后有舞者，歌者在前引吭高歌，舞者在后相随唱和，又做“回旋宛转”的动作。这其中的“回旋宛转”动作与唐帝国的踏歌动作不同，唐帝国的踏歌是一种“振袖倾环”和“罗袖拂寒”式的动作，以舞袖动作为主。而渤海乐则是以边旋转边行进的动作为主，两种动作风格不太同。渤海乐虽然撷取了唐的民俗歌舞的行式，但它们的动作内涵存在着本质区别。渤海乐的旋转动作与高丽乐比较相似，高丽乐舞除了杨柳式的身姿、仙鹤式步态之外，还喜欢做旋转式动作。这种舞姿动态一直保留在今天的朝鲜民族舞蹈中。渤海国的祖先出自高丽，渤海国人种的组成有一部分来源于高丽人，再加上渤海国与高丽相邻，两国之间的文化影响势在必行，尤其史书上也记载了渤海国与高丽同俗，那么，渤海国的民俗乐舞也必然带有高丽舞蹈的成份，“回旋宛转”的动作，很可有来自高丽舞蹈的影响。

渤海舞除了民间俗舞《踏锤》之外，还有一乐舞可称之为“武舞”。根据《乐书》记载：“勿吉国在高句丽之北，旧肃慎国也，隋开皇中遣使朝贡，文帝厚劳而宴之，率皆起舞，曲折多斗容，其天性然也。”勿吉是渤海人传统称呼之一。历史上的勿吉人既是渤海国人。忽吉人的武舞“曲折多斗容”，它类似于周代的《大武》，唐代的《破阵乐》。我国古代自殷商起，乐舞就分为武舞与文舞，武舞持各种兵器而舞，舞容雄壮，动作刚劲有力。文舞多温文儒雅，平和缓慢，这种文武不同风格的乐舞传统在 2000 年历史发展中，不管怎样改朝换代，它一直沿续下来。隋唐时代，尽管西域乐舞和外国乐舞在宫廷乐舞中占有很大比例，隋唐宫廷乐舞的文、武之分还是存在的。位于唐帝国与日本国之间的渤海国一直仰慕着唐帝国的文化，他们建国不久，就开始与隋唐保持“职贡不绝”的关系，据记载，渤海国共朝唐 132 次，渤海人非常重视学习唐的先进文化，学习儒家经典，各项规章制度，把儒家的仁、义、礼、智、信、忠、孝等思想作为约束人们行为规范及伦理道德的准则。渤海国人用汉字记载墓志，用唐时流行的骈体文书写文学作品，用唐诗的写作方式表达思想情感。渤

海国的文化几乎唐化，在他们如饥似渴地学习唐文化的同时，肯定会对唐帝国的灿烂乐舞文化引起注意，唐帝国的宫廷燕乐是闻名于世的，为各国所注目的。渤海国人的“曲折多斗容”的武舞，也可以说，多多少少是受了汉唐乐舞的影响。

第四节　唐代酒令乐舞艺术中的外来文化成份

一、唐代酒令艺术形成的背景

有关唐代酒令艺术形成的因素，简言之有三种：1．外来胡乐的冲击，导致唐代燕乐（宴乐）的盛行；2．市民阶层与秦楼楚馆歌妓伶工的大量需求，促进了酒令艺术的发展；3．新兴文学体裁曲子词的形成、充实了酒令的内容。

1．外来胡乐胡舞的冲击导致唐代燕乐的盛行。

纵观史籍中有关乐舞的记载以及全唐诗中乐舞诗句和舞蹈历史书籍，不难得出这样一个结论，唐代的乐舞是在中外各民族乐舞基础之上形成的，是外来乐舞的升华。唐代胡乐胡舞的盛行，一方面说明唐人的解放思想，另一方面说明唐王朝统治者所采取的一系列开明政策。唐王朝统治者对边疆少数民族的态度与它以前的历代王朝不同，唐以前的统治者对外来民族一直带有“非我族类，其心必异”的偏见，对少数民族的精神文化，基本采取排斥的态度。而只有到了唐代才有了改观，唐王朝统治者以包容一切的胸怀，兼容并蓄外来文化。唐太宗李世民说：“自古帝王都是贵华夏而贱夷狄，唯有我是平等相待的。”在他领导下的唐王朝政治上、经济上支援文明落后的国家与民族，在文化艺术上影响这些国家，促动了边远国家社会文明的发展。同时，他还对外来文化采取不拒绝的态度，并给予较高的社会地位。他的做法加强了中原与边疆及国外各民族之间的睦邻友好关系，弘扬了唐帝国在世界中的声威。

唐代宫廷燕乐的形成充分表明了唐王朝统治者们对外来艺术吸收的态度，从唐代宫廷燕乐的内外结构来看，它基本上是由胡乐胡舞组成的，从十部伎、坐部伎、立部伎、健舞、软舞的内部结构来看，大都是外来乐舞。这些外来乐舞是汉魏以来逐渐流入中原，逐渐形成的新型乐舞艺术，它完全不同于南朝时的绮靡艳丽的清商乐。唐王朝对它之前的外来乐舞没有丝毫的摈弃，反而更充实了外来乐舞的内容和艺术表现形式。

唐代的宫廷燕乐实际就是宴乐，以宴请的方式来礼娱各国佳宾，是中国的传统。中国古代乐舞除了祭神祭祖、求雨祀丰年之外，还有宴享的功能，如《墨子·非乐篇》载：“启乃淫溢康乐，野于饮食，将将铭苋磬以力，湛浊于酒，

渝食于野，万舞翼翼。章闻于天，天用弗式。故上者天鬼弗式，下者万民弗利”。启是历史记载中第一个狂饮豪食，宴享歌舞的统治者，虽然墨子对他的行为进行了批判，但也反映出一个历史事实，那就是自启开始宴享歌舞便开始了。到了夏朝末代皇帝桀时，宴享乐舞变得更加铺张。《路史．后记》载：“（桀）广优揉戏奇伟作乐歌，而操北里，大合桑林。骄溢妄行，于是群臣相持而唱于庭靡靡之音”。西周的制礼作乐，使宴享乐舞有了崇高的地位，它以宫廷雅乐的面貌在大大小小不同等级的宴享酒会上出现，它反映了人与人之间不同等级名分的差别以及上下尊卑的关系，它对维护宗法统治的社会秩序起到了一定的进步作用。自西周以后，宫廷宴享乐舞便被历代王朝传承下来，以文舞、武舞的雅乐身份出现在各种不同的外交场合中。唐代的宫廷燕乐继承了这一传统，所不同的是它的宴乐内涵及外延皆带上了异国情调，它处于宴享各国来宾礼节的需要和向各国使臣炫耀它所拥有的世界性文化的功利目的，借此，唐代宫廷燕乐得到了极大的发展，并形成我国古代乐舞历史的第三座高峰。

唐代是民族大交流，民族文化大融汇的时代，在唐代首都长安、洛阳等地杂居着各国使臣、商人、文人、平民，这也是引起外来乐舞兴盛的条件之一。向达先生在《唐代长安与西域文明》一书中介绍，西域人入居中原首都长安的时代，以北魏时期为最多，到了唐代、西域人流寓长安又形成第二个高潮，他又根据各家考证，得出一个结论，认为李唐氏族“出于蕃姓”，[154] 出身异族的李唐家族必然对异族文化有一种特殊的偏爱，也对异族人有一种特殊的关照，在当时的长安居住的异族人有于阗尉迟氏、疏勒裴氏、龟兹白氏、昭武九姓胡人、波斯诸国胡人，这些胡人来华不仅是做买卖、经商，他们中间还有不少是艺术大师，如唐代著名琵琶能手曹保、善才；善舞婆罗门的米嘉荣、米禾稼、米万槌；龟兹乐工苏祗婆等。唐开元、天宝之际、长安、洛阳到处弥漫西域胡风、元稹《法曲》记：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥　满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沈多咽绝，春莺啭罢长肖索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊”。就在胡骑、胡食、胡服盛行的社会背景下，胡乐胡舞在唐代燕乐中唱主角则定是历史的必然。

2．市民阶层的形成，秦楼楚馆歌伎伶工的大量出现促进了酒令艺术的发展。

唐代是我国古代封建制度上升到一定高度的社会。物产的丰富，海外贸易的发达，私人手工业作坊的大量出现，陆海丝绸之路的通畅，寒士阶层的参政，礼教独尊的丧失，市民阶层的出现，使整个社会出现了与以往截然不同的面貌。富裕的经济来源，使人们追求生活的奢侈与享乐。为满足市民生活的需要，社

会出现了许多休闲享乐的去处，如寺院、戏场和秦楼楚馆、茶坊酒肆。人们还经常举办家宴。于是，国宴、家宴、戏场、秦楼楚馆里的宴席等等都与酒文化联系起来。

中国是世界上农业文明起源最早的国家之一，农耕文明又总是与酿酒事业连接在一起，酒与人们的精神生活紧密相连，不仅婚丧嫁娶、艺术礼仪等民俗活动离不开它，而且，还常常是人们庆功典礼或消愁解闷，或相聚团员，消遣娱乐的最佳饮料。在唐代，世界性的大都会长安居住着来自各方的胡人，波斯人、阿拉伯人，这里有从陆、海丝路过来的商人，有不同阶层文人学士，和大量的市井平民，他们常常相聚宴享，他们或是在宅邸、或是在青楼歌馆、茶坊酒肆举办各种宴席。有宴必有酒，人们对酒的大量需求，使中国的饮酒传统得不断地升级与发扬，中、晚唐，五代达到高潮，于是酒令艺术也从中产生了。

唐代的酒令艺术是伴随市民阶层，寒士阶层，胡商胡客的需要而产生的一种特殊的艺术形式，它带有很大的自娱性和娱乐性质。唐人喜酒好歌舞，唐代各个社会阶层的人均喜饮酒，它成为唐人的调和剂，人们在各种场合几乎都要饮酒，比如说：宴请中外使臣时要喝酒，祭祖祭神时要喝酒，各种节令仪式要喝酒，迎送亲朋好友时要喝酒，而且，喝酒时，往往伴随着一些歌舞表演。我们可以从一些唐诗对此进行了解，如唐人崔颢《岐王席观妓》："二月春来半，王家日正长。柳垂金屋暖，花发玉楼香。拂匣先临镜，调笙更炙簧。还将歌舞态，夜夜奉君王"。岐王，即李范，唐玄宗之弟，李范与唐玄宗一样，喜好歌舞，府中蓄养了许多乐工歌舞伎，又特别好客，经常不分贵贱邀请寒士阶层的文人学士到家里，这首诗反映了岐王府中宴乐的情况。再如李贺的《串胡子笳篥歌》："颜热感君酒，含嚼芦中声。花娘箏绥绥，休睡芙蓉屏。谁戴太平管？列点排星空。直贯开花风、天上驱风行。今夕岁华落，令人惜平生。心事如波涛，中坐时时惊，朔客骑白马，剑弛悬兰缨；俊健如生猱，肯拾蓬中萤"。这是诗人听串胡人吹笳篥有感的诗篇，诗的开头写串胡子吹笳篥，花娘睡起作伴舞，中间写笳篥之声的美妙，后面写诗人对此欣赏的感受。"笳篥"是西域乐器，在西域胡乐胡舞占主流的唐代社会里，不仅正式场合有西域乐胡舞的表演，在非正式场合如普通家宴中，胡乐胡舞也是人们饮酒娱乐的主要内容。比如刘言史的《王中丞宅夜观舞胡腾》："手中抛下蒲萄盏西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软"。石国位于今前苏联塔什干一带，蹲舞即蹲着跳舞，与乌克兰民族的舞蹈形态极为相似，头戴尖顶帽，身着窄袖衣，舞者抛下酒盏，转身腾跳舞蹈，再加上横笛，琵琶等西域乐器的伴奏，别有一番饮酒娱乐的气氛。再如，五代诗人崔颖的《四举酒》："八表欢无事。三秋贺有成，照临同

日远，渥泽并云行，河变千年色，山呼万岁声，愿修封岱礼。方以称文明”。崔　所作诗为正月朝贺设宴，皇帝第四次举酒时所歌。任半塘考证：“据五代会要及唐馀　，此辞可能用龟兹乐”。[155]《乐府诗集引唐馀　》：天福五年十一月冬至，朝群臣，举觞，奏玄同；“三爵登歌，奏文同；四爵登歌作，又奏龟兹及霓裳法曲，以须食毕。于时众闻龟兹，法曲，雅郑杂揉，固已非之…”。四举酒是皇帝朝贺设宴的四次举酒仪式，皇帝设宴举酒时有：初举酒、举酒、再举酒之辞，四举酒是皇帝第四次举酒时所歌。五代诗人崔颖　还作《群臣酒行歌》：“令节陈高会，群臣待筵，玉墀留爱景。金殿霭祥烟，振鹭涵天泽，灵禽下乐悬，圣朝无一事，何处让尧年”。任半塘考证，群臣行酒时，歌唱此曲，此曲可能合龟兹乐或霓裳法曲。

以西域龟兹乐来给行酒配歌，这个酒令歌舞肯定会带有西北游牧民族豪放，欢快的特点。用龟兹乐来配行酒歌，更能抒发饮酒者的情怀。

龟兹乐在唐代非常受欢迎。唐代宫庭燕乐中的坐部伎与立部伎除了《龙池乐》是汉族雅乐体系、《庆善乐》是西凉乐体系之外，其余全是龟兹化的乐舞。龟兹乐最显著特征是擂鼓吹奏。《唐书·音乐志》载：“自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。”鼓舞曲有振奋人心的作用。群臣行酒歌借龟兹乐来唱行令歌，可以想见酒歌的气氛。

酒宴上除了有专业歌舞艺人表演的西域歌舞之外，还有另一种表演，即自娱性的表演。自娱性的表演是唐代酒令艺术的萌生与发展的表现，如唐人皇甫松的《抛球令》：“红拨一声飘，轻毬坠越绡，坠越绡。带翻金孔雀、香满绣蜂腰。少少抛分数，花枝正索饶。金蹙花毬小，真珠绣带垂，绣带垂。几回冲蜡烛，千度入春杯。上客终须醉，觥杯自乱排”。这是唐代酒宴中抛毬行令歌。胡震亨《唐音癸签．乐通》：“《抛球乐》，酒宴中抛毬为令，其所唱之辞也”。任半塘先生在《唐声诗》中考定：“此曲属太簇商调，所抛之毬为香毬“毬上蹙金花，垂绣带，抛传于全席之间，周转不休。……可能一面抛毬，一面传花，在复杂情况中，确定分数，完成觞政。其事虽非舞蹈，可以附见于此”。[156]温庭筠《柳诗》：“香随静婉歌尘起，影伴娇饶舞袖垂”。说明酒宴行抛毬乐时有歌舞伴随。段成式《西阳杂俎》续三：“引进妓数四，支环撩鬓，缥若神仙。其舞杯，闪球之令，悉新而多思”。歌舞伎人也参与酒宴上抛球令游戏，不同的是她们所进行的舞杯，闪球之令与众不同，新颖而令人思索。能够参加文人酒令活动的歌舞伎人多为能歌善舞，思维敏捷，又能豪饮的人。由于她们的参与，推动了酒宴酒令的活动，使宴饮酒令更加歌舞化。

在唐代，广大市民阶层，寒士阶层，商人游客的饮酒作乐的去处却是那些

整日笙歌不断的茶坊酒肆，歌楼妓馆。如李贺写的《将进酒》："瑶璃缸琥珀浓，小槽酒滴真珠红。烹龙炮凤玉脂泣，罗屏绣幕围香风。吹龙笛，击鼍鼓，皓齿歌，细腰舞。况是青春日将暮，桃花乱落如红雨。劝君终日酩酊醉，酒不到刘伶坟上土"。再如王绩《冰妓》："妖姬饰靓妆，窥窕出蘭房。日照当轩影，风吹满路香。早时歌扇薄，今日舞衫长。不应令曲误，持此试周郎"。歌楼妓馆饮酒作乐之风的盛行，是与女乐分不开的，女乐是中国古代的一个特殊社会阶层，它早在夏商时代就已形成，《管子·轻重甲》载："昔者祭之时，女乐三万人，晨澡于端门，乐开于三衢"。自夏朝启时代起，女乐就与当朝统治阶级的饮酒享乐联结在一起，殷纣王的"酒池肉林"之舞更是饮宴歌舞的肇始。后历经汉魏、隋唐，女乐成为诸候、富豪，吏民的倚室深堂的家私。女乐通常分三个等级，即倡、舞姬、还有歌舞者。她们经常在各种宴饮场上为人表演，她们也是艺术家。隋唐以后，女乐活动的天地更大了，在豪门宅庭，教坊戏场，青楼酒馆都可见到她们的倩影。中晚唐时期的歌舞伎人是琴、棋、书、画、样样精通的知识人，这一特殊的知识阶层，推动了唐酒令艺术的发展。

3．曲子词的形成

唐代曲子词的形成有两个重要因素：一是市民文学的需要，二是歌妓伶工的需要。

唐代曲子词形成于中晚唐时代，经过"安史之乱"的中晚唐人没有因为战乱而失去对享乐生活的追求，社会的生产经济仍然处在上升阶段，富裕的生活使人们追求奢侈、闲适、喜欢豪饮侃谈、沉溺声色歌舞之中。李泽厚说："这时，与高、玄之间即初唐时那种冲破传统的反叛氛围和开拓者们的高傲骨气大不一样，这些人数日多的书生进士带着他们所擅长的华美文词，聪敏机对，已日益沉浸在繁华都市的声色歌舞，舞弄异墨之中。这里已没有边塞军功的向往，而只有仆马词章的较量；这里已没有大道如青天，我独不得出的纵声怒吼，而只有，至于贞元末，风流恣绮靡，（杜牧）的华丽舒适"。[157] 曲子辞就在这样的社会背景下产生。

词，是一种文体，它按照燕乐乐曲的乐句乐段和音节声调而填写的歌词，它使高雅的诗变成通俗的歌词，一种与音乐合拍的文学形式。它主要受音乐支配，音乐和节奏能将诗行间的距离分开，最早它是两行分一段，两行之后或换韵，或换长短不同的诗行。每两行之后发生节奏变化，两行与两行之间形成一种跳跃。传李白的《秦月楼》："箫声咽，秦娥梦断秦楼月，秦楼月。年年柳色灞陵伤别。乐游原上清秋节。咸阳古道音尘绝。音尘绝！西风残照，汉家陵阙"。这就是长短句词。长短句进一步发展为曲子，曲子则是市民艺术的代表。

《全唐诗》说："唐人乐府原用律绝等诗，杂和声歌之，其并和声作实字，长短其句以就曲拍者为填词。"填词是从唐中期以后开始的，唐代的曲子词分两种，一种为民间词，一种为文人词。民间词多为伶工词，文人词多为士大夫词，民间词稚拙粗俗，文人词的言词清丽自然，含义隐秘深婉。文人词多是在民间词的基础之上形成的。词的形成与社会需求有关，商业的发展、市民阶层的娱乐需求，社会上出现了大量歌楼妓馆，人们要娱乐，歌伎要唱歌，这就促使文人笔头转向歌词的创作，词与音乐紧密配合，唐代当时流行的音乐多为胡音胡调。《旧唐书．音乐志》载："自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲"。西域及中亚、西亚一带的乐曲，里巷指民间小调。唐燕乐的普及，为词提供了音调，而音调不是单一的，它形式多样，丰富多彩，鉴于区别，唐人为之冠以各种曲牌名，如《望江南》、《菩萨蛮》、《鱼歌子》、《浪淘沙》、《浣溪沙》、《酒泉子》、《生查子》、《定风波》、《苏莫遮》、《鹊踏枝》等。每个词牌都有乐谱，乐谱决定词的句数、字数，用韵的位置和平仄关系。每一段歌词称作阕，或一片，词一般有上下两阕。

词由于朗朗上口，容易演唱，是很受歌伎伶工的欢迎。唐代文人们也将注意力放在曲子词的创作中。据记载，当时的唐教坊中就录有许多曲子词，王重民将敦煌遗书中的曲子词提选出来，揖录成册，名为《敦煌曲子词》，共收录词有 161 首，它是一部歌女乐工所用的词曲集。王重民的曲子词反映了唐人各种不同的生活，"有边客游子之呻吟，忠臣义士之壮语，隐君子之怡情悦志，少年学子之热望与失望，以及佛子之赞颂，医生之歌诀，莫不入调"。[158] 如《菩萨蛮》：

"敦煌古往出神将，感得诸蕃遥钦仰。效节望龙庭，麟台早有名。只恨隔蕃部，情恳难申吐。早晚灭狼蕃，一齐拜圣颜"。这是曲子表现了边疆战士灭蕃归国的决心。

再如《抛球乐》：

"珠泪纷纷湿绮罗，少年公子负恩多，当初姊妹分明道，莫把真心过与他口，口子细思量，着淡薄，知闻解好磨"。表现了一个女子失恋哀怨的心境。

再如《乐世词》：

"失群孤雁独连　，半夜高飞在月边，霜多雨湿飞难进，　借荒田一宿眠。菊黄芦白雁难飞，羌笛胡琴泪湿衣，见君长别秋江水，一去东流何日口"。

这里借用孤雁比喻一个离群索居词人的寂寞心态，羌笛胡琴的凄凉乐声更显示出一个人的孤苦伶仃的形象。曲子词是唐中期以后的流行歌曲词，它的不同的音乐形式，能够充分表达人们的各种思想情感，因而受到唐人普遍欢迎。

曲子词是应时代要求产生的文学体裁，它丰富了人们的酒宴内容，也极大地丰富了乐曲、歌词、舞蹈的内容。陈世修在《阳春集序》中说："金陵盛时，内外无事，朋僚亲旧、或当宴集。多运藻思为乐府新词，俾歌者倚丝竹歌之，所以娱宾而遣兴也"。说明词是为适应宫廷和豪门的歌舞宴享生活而发展起来的。

由此而知，敦煌曲子词是在中外文化大交流的唐代社会中产生出来的新艺术形式，曲子词大多来自社会流行的乐曲音调，而唐的音调大多来自胡夷之声，唐代的曲子词多是胡音胡调的歌曲。于是，我们得知，西域以及外来乐舞文化，到了唐中期以后已深深地积淀在唐人文化艺术生活的底层，它构成了唐代宴乐酒令的重要内容。也就是说，唐人的酒令艺术是在外来文化的冲击下，应市民阶层娱乐的需要，应歌伎伶工的需要，文人学士创作出大量的曲子词的社会条件下产生的。

二、敦煌舞谱与酒令艺术的关系

舞谱是对人体不同动作的记录，敦煌舞谱，顾名思义，是在敦煌地区发现的记录人体舞蹈动作的谱子。

但是，敦煌舞谱不同于它同时代的舞谱和它以后时代的舞谱，比如说，唐代舞谱，根据《旧唐书．音乐志》记，唐贞观七年，（公元 633 年）唐太宗李世民亲制的破阵乐舞谱，是图文并茂的图谱，这种舞谱既有动作说明，又有舞姿，队形变化的图示。可惜的是，因年代久远，再加上战争动乱，舞谱散失了，我们只能知道唐代有这样的舞谱，但不知舞谱的具体图示。宋代《德寿宫舞谱》是一种由不同动作术语构成的舞谱，它没有图示，因此，比较让人难以理解这些术语具体指的都是些什么动作。但有些还是可以理解的。

有些可以根据现在中国古典舞勘基训以及中国戏曲舞蹈中的一些动作来解释，但有些术语则完全不解其意了，它可能在一千多年前是极为流行的动作，后来因种种原因，经过优胜劣汰，有些动作渐渐被时代抛弃，被人们淡化，以致完全消失，有些动作则保留在今天的古典舞蹈与戏曲舞蹈之中。我们能够理解宋代舞谱中的某些动作术语，可能与有些保留在古典舞及古典舞及戏曲舞中的动作有关。至于宋代既有云南纳西族舞谱，是象形文字舞谱，此处就不赘述。

再如明代朱载　的拟古舞谱。朱载堉是一个史学家、律学家，他精通音律，博览古书，他根据自己的理解，将古代诗歌与明代的音节相结合，构思出舞蹈形象，并用通俗易懂的语言将这一形象描写出来。如他的《灵星队赋》："灵星雅乐，汉朝制作。舞象教田，耕种收获，击土鼓，吹苇或[illegible]，时人不识，

呼为村田乐。乐器不须多，却宜从简便，上用钟一口，鼓一面，[illegible]一柄、板一串，双管一两副，小曲七八遍（即《豆叶黄》。秋夜迎寒，春昼逆暑，祭蜡以息，老物祈年，以御田祖。歌声有节，舞容有谱，童男十六，两两相对舞。《灵星小舞谱》是朱载　对汉代祭灵星祠舞的研究，他将祭灵星祠舞比作周代的《[illegible]舞》，周代的《[illegible]舞》。是舞者执系长条丝绸的竿子而舞的舞蹈，它用于祭祀后稷。后稷在我国古代是农业之神的象征，周代的《[illegible]舞》就是祭农业之神以祈丰收的舞蹈，祭农神祀丰收的舞蹈必然与生产劳动密切相关。

在古代农业生产的舞蹈多由男子表演，朱载[illegible]将这一舞蹈作为古代农业生产的教育舞蹈，这个舞蹈共有8段，包括：除草、开垦、载种、耘耨、驱雀、收获、舂拂、簸扬等内容，是一个春耕到秋收的劳动过程的体现。朱载[illegible]《灵星队赋》不仅有文字说明，而且，还附有生动明瞭的图像，这些图像将灵星舞蹈动作形象地展示出来，因此，容易被今人理解。

敦煌舞谱则与这些舞谱不同，它有它的独到之处，它是时代的产物。但因年代久远，又因出土于偏远荒漠的戈壁石窟中，以及伯希和，斯坦因等冒险者的劫持，敦煌舞谱成了残缺的篇章。中外学者竭尽一切努力对它进行破译，也很难对它做出统一定论，有人认为它与唐代酒令艺术有关，如罗庸、叶玉华的《唐人打令考》，任二北的《舞容一得》以及今人王昆吾著的《唐代酒令艺术》等。也有人认为敦煌舞谱与打令舞无关，如王克芬，她认为，敦煌舞谱不是宴席中行酒令时用的，唐代宴席当中行酒令时载歌载舞的现象很普遍，这种风气在今天的少数民族生活当中还存在，它是唐代宗教活动中采用的舞蹈，因为敦煌舞谱在敦煌石窟寺院发掘，较合理的解释是与寺院保存的佛经一样，是为宗教活动用的。[159] 还有人从日本的一些舞蹈来对敦煌舞谱进行破译，如饶宗颐，他在《敦煌舞谱校释》中这样说："惟日本天福元年（四条天王年号，即南宋绍定六年，西元一二三三）右近卫将监　宿祢近真氏之教训抄七，为'舞曲源物语'。全卷记舞谱名目。又弘长三年（龟山天王号，即南宋景定四年,西元一二六三）。写之掌中要录及要录秘曲，所说舞姿尤备（二书载续群书类从卷五百二十九与卷五百三十，即第十九辑上管弘部）此为比证唐宋舞乐最佳之资料。任氏辈均未能及之，不免冥行　填。日谱于舞蹈之身段动作。若肩肘手员，均有精细胪列，较德寿宫舞谱之侈阵特殊名称，更易了解，以视敦煌谱，固多踵事增华。有若干且为某一乐调所专有者，如合掌之用于兰陵王是。敦煌舞谱，意多未明，而是谱中之舞势名目，有可互相参证者"。

饶宗颐先生为破译敦煌舞谱殚尽竭虑，他又根据史书记载来考证敦煌乐谱可定为龟兹乐舞！则此类舞谱，又疑与龟兹舞有关，他这一定论是根据宋沈辽

云卷一有龟兹舞诗作出的。该诗云："龟兹舞、龟兹舞，始自汉时入乐府，世人虽传此乐名，不知此乐犹传否？黄扉朱邸昼无事，美人亲寻教坊谱，衣冠尽得画图看，乐器多因西域取。红绿结　坐后部，长笛短箫形制古。鸡娄楷鼓旧所识，饶见流苏分白羽。王颜二女高髻花，孔雀罗衫金画缕。红靴玉带踏筵出，初惊翔鸾下玄圃。中有一人奏鼓，头如山兮手如雨。其间曲调杂晋楚，歌词至今传晋语。须臾曲罢立前庑，叹息平生未尝睹。清都阆苑昔有梦，寂寞如今在何所？我家家住江海涯，上国乐事殊未知，玉颜邀我索题诗。它时有梦与谁时。（沈氏三先生集）饶宗颐先生认为"此为仅见有龟兹舞资料，其舞容及舞出人数伴舞乐器，约略可考，故并录之，以供参考"。[160]

这是饶宗颐先生的又一说，他试从日本舞蹈和我国古代西域龟兹舞来对敦煌舞谱进行研究，是有他一定之见的。唐代，中国与日本交往最盛，日本派遣有唐使大约 19 次，每次都有大批自来各个领域的学者、工匠。可以说，日本奈良朝的文化几乎是对唐文化的照搬，从政治体制、经济制度、文化教育、艺术表演到平常生活中的衣、食、住、行等均受到唐文化的影响。日本的奈良朝是唐风极盛的时代，人们均以唐风为荣。因此，乐舞也将会对日本产生极大的、极深刻的影响。许多唐代乐舞失传了，但在日本却能完好无缺地保存着。象我国宫廷燕乐中的许多乐舞都原封不动地保留在日本雅乐体系中，饶宗颐从日本舞谱入手参照考证敦煌舞谱也是有它一定道理的。

另外，尧宗颐将敦煌舞谱与龟兹乐来进行比照，又是一种研究方式。从舞蹈历史来看，唐代是西域龟兹乐极盛的时代，唐太宗李世民的《秦王破阵乐》杂有龟兹乐声。唐代宫廷乐舞"坐部伎"、"立部伎"中，除了《龙池乐》为汉族雅乐，《庆善乐》为西凉乐之外，其余节目均杂有龟兹乐声。龟兹乐舞中的舞蹈动作及演奏乐器在龟兹石窟壁画上均有形象的反映。它的舞蹈动作基本上有"跷足"、"掖腿"、"弹指"、"击掌"、"撼头"、"动目"。还有一些持道具的舞蹈，如"舞飘带"、"击鼓"、"顶碗"、"摇绳"、"托盘"等舞姿造型。从龟兹壁画上来看，龟兹乐的动作及姿态造型是丰富多彩的。从壁画上的乐器及一些记载来看，龟兹乐是节奏激越热烈的鼓声之乐。可以想到由鼓乐伴奏的曲线多姿的龟兹乐舞成为当时最受欢迎的乐舞形态，它不仅在西域，而且在长安、洛阳也极为盛行。于是，盛行于唐的龟兹乐舞形象就不能不反映到敦煌舞谱中。因此，我认为，饶宗颐先生将龟兹乐与敦煌舞谱进行对比，也是有它一定道理的。

与饶宗颐先生的考证方法大同小异，董锡玖先生从唐代中晚期时的历史背景考察敦煌舞谱，她认为："敦煌舞谱所记很可能是歌唱完毕以后的舞，如《遐

方远》歌词唱毕，接着舞，所以研究敦煌舞谱，不必全去和诗长、短句的文字对应，因为，有的舞只配曲，而不必有辞”。[161] 她的考证，把我们研究的视野拓宽了，如果我们“不必全去和诗，长短句的文字对应”来研究敦煌舞谱的话，那么研究时受到的限制就小的多了。董锡玖先生还提出了，唐代十部伎中的西域乐舞，哪一部不是经过敦煌的疑问，她说“敦煌和周围的吐谷浑、回鹘、吐鲁番诸民族虽有时有战争，但并不妨碍民间的贸易交往以及乐舞的交流……对谱中的舞蹈动作，难以解释的词句，也不妨和一些其他民族舞蹈动作的特点对照研究”。她仔细研究了敦煌壁画晚唐 156 窟《张议潮收复河西出行图》《宋国夫人出行图》和五代 100 窟《曹议金出行图》《回鹘公主出行图》中的舞蹈，结合当时的历史背景，民族风情研究：“……八人二排的舞，四汉四蕃相对起舞的姿态，很像保存至今的西藏《弦子舞》。一些研究者也认为《弦子舞》是唐舞，‘弦子’的很多动作如‘摇’、‘送’在舞中反复运用，所以研究舞谱动作时，应结合新疆、敦煌壁画中的舞姿和民族民间保留的古老舞蹈动作的特点加以研究，或可得到较准确的解释”。[162]

任何研究不能钻牛角尖，不能拘泥刻板，从敦煌舞谱与吐蕃人的舞蹈《弦子》联系起来进行了考证。我认为也是有一定道理的。因为，从历史背景来看，唐代“安史之乱”以后，吐蕃人乘唐混乱，侵占了河西走廊，并在那儿统治了一百年之久，当时的吐蕃人要求河西地区的人们穿蕃衣说蕃语，将吐蕃文化硬塞给河西地区的居民，河西地区的人们被动地接受了吐蕃人的文化，也被动地接受了吐蕃人的乐舞艺术。因此说，敦煌舞谱中的舞蹈带有吐蕃人的乐舞成分也是令人信服的。

以上这几位学者的研究，颇有道理，都是很有研究与探讨价值。综合他们的研究成果，可认为，敦煌舞谱是敦煌宗教寺院里的僧人酒令舞谱。舞谱中记载的舞蹈动作既有中原的、也有西域的，更有吐蕃人的。因为：

（1）敦煌位于中西交通的十字路口，是中外乐舞文化汇集之处，因此，敦煌舞谱必然带有中外文化特色。

（2）中晚唐时，青藏高原的吐蕃人北上，统治河西达一百多年之久，这对当地文化必然产生一定的，持久的影响。

（3）敦煌是盛产美酒的地域，酒泉离敦煌不远，也是盛产美酒的故乡。来往过客，胡商以及当地居民均喜饮酒，甚至寺院里的和尚、尼姑也行酒令。寺院又是人们最喜欢去的场所，在那儿，有歌舞、杂技表演，也有酒肆茶坊的摆设。因此，酒令与敦煌舞蹈有一定的内在联系。高启安在《唐五代敦煌人饮酒习俗述论》一文中讲：“…本来，佛教是禁止僧人饮酒的，敦煌的寺院有时也有明文规定，僧人不准饮酒。……但从大量的寺院支出粟，黍等酿造和黍酒。

在社会风气的熏染下，僧人饮酒是普遍现象。有些僧人甚至每每在酒店里吃酒，而且叫“音声”表演；不仅高级僧侣饮酒，连一些地位较低的沙弥有时也吃酒，说明社会对僧人饮酒也持认同态度。……女尼有时也吃酒，甚至也可以在酒席宴上“喧拳”……反映了敦煌社会饮酒风气的炽盛。[163]

（4）敦煌是中原政府对外贸易、文化交流的重要窗口，在那儿驻扎大批来自中原的将领，这些将领有些是唐代文化素养极高的，具有远大抱负理想的文人、诗人，如王维、岑参，他们将中原的文化带向边疆，他们的吟诗作词，豪饮善歌舞，带动了河西一带酒令艺术的发展。

第六章　海上丝绸之路乐舞文化交流（一）

——古代日本与中国乐舞文化交流

如前所述，中国的对外丝绸贸易早在公元前就已开始了。各路丝绸商贾门将美丽光滑的中国丝绸绢帛搭在成群的驼峰间，将其输出遥远的中亚、西亚、南亚以及更遥远的西方世界。随之，中原的乐舞与西方的乐舞在商队的驼铃声中展开了交流。

目前，有关海上丝绸之路的乐舞文化交流的研究资料匮乏，过去的一些学者对海上丝路的研究偏重于航线、地名的研究，而对海上丝绸之路乐舞文化交流未引起足够重视。海上丝绸之路乐舞文化交流在整个人类文化历史中占有重要位置，因此，它值得我们对此进行深入研究与探讨。

第一节　日本与中国乐舞文化交流的人文、自然环境

一、　特殊的人文、自然环境

一个民族文化的发生与发展都离不开它本身的生活圈以及它与世界其他地区文化圈发生联系的文化环境。它与自然地理环境既有联系又有区别，地理环境是自然的，文化环境是人为的，远古时代，文化环境依赖地理环境，尤其是偏海一隅的日本远古社会，其文化的发生与发展都与它的特殊地理位置有关。

日本位于亚洲最东部，处于大陆文化圈的边缘地带，它四面环海，孤悬于浩瀚的太平洋之中，它由北海道、本州、四国、九州四个大岛以及冲绳诸岛、

小笠原群岛等大小 3900 个岛屿组成。海岸线长，有许多天然良港，境内山多水急，可耕面积不多。受海洋及黑潮的影响，具有温和湿润的海洋性气候特征，民族单一，主要有大和族，北部有一少部分阿伊奴族人。

日本列岛呈南北狭长状，它西北与西伯利亚接近，西面与中国大陆隔海相接，自远古时代起，中国大陆的先进文明便对日本列岛产生了深刻的影响。它西南又与印度距离不远。

西伯利亚文化最早通过阿伊奴人传入日本。西伯利亚文化是集埃及、土耳其、叶尼塞河地区的文化于一体的北方文化，在阿伊奴人的作用下，最先沉积在日本文化底层中。如日本的弓箭发明，就可以说是受了西伯利亚的文化影响。

中国文化是对日本影响最大，也是最久远的一种文化，它在古代日本文化中起着主导作用。它是黄河流域的华夏文明与国内外各族人民的文化相互融合而形成的先进文明，它带动了日本文化社会的发展。日本通过贸易、海运、派遣留学生来接受汉、唐文明的影响，把一个贫瘠、落后、愚昧的后进社会，变成为一个富足发达的海上强国。

印度是世界四大文明古国之一，它的文化不仅影响了中亚、西亚、希腊、罗马，更极大地影响了中国文化，与印度距离不远的日本也直接、间接地接受了印度文化的影响，这其中也包括佛教艺术的影响。当然，对日本产生最直接影响的还属中国大陆。

由于日本所处的特殊的人文、地理环境，使它的历史从一开始便是接受外来的历史。

二、弥生时期对外来文化的依赖

日本的文明史，是一部接受外来文化、消化外来文化、发展自己文化的文明史。在远古时代，它几乎是依赖于中国的先进文化而发生与发展的。世界上没有任何两个国家会像中日两国关系维系的那样长久、那样深远。有史记载的中日两国关系可以追溯到汉魏时代，《魏志·倭人传》被公认为中国正史第一篇记叙日本列岛的传记，它如实记载了日本远古先民倭人的情况。如“倭人在带方东南大海之中，依山岛为国邑。旧百余国，汉时有朝见者，今使驿所通三十国”。“带方郡”是指东汉建安时，公孙康分乐浪郡南部置，治所在带方，（大概在今朝鲜黄海南道、北道一带）“三十国”是指日本西南沿海一带，也即现在的京都、大阪、神户一带。这些地方最早与中国开始了交往。汉魏时代的中国大陆已有高度发达的先进文化，因此，能够如实地将中外文化交流的历史记录下来。那些历史记载能够帮助我们了解到日本远古社会与外界文化交流的情

况。

根据文献记载，我们得知早在日本的弥生文化时代，它便与中国建立了文化往来的关系。日本弥生文化时代相当于我国秦汉之际。弥生文化是与弥生式陶器有关的一种原始文化。弥生时代的陶器有瓮形的和壶形的，比绳文时代陶器有所进步，绳文时代的陶器多为草绳样花纹的陶器，是日本最原始的陶器。在绳文化时代，日本与中国尚未开始交往，自弥生时代起，日本先民开始接受大陆汉人文化的影响。那时的日本先民称为倭人，倭人接受大陆文化是通过朝鲜半岛间接实现的。根据《魏书·东夷传》记载，倭人通过海路与乐浪建立贸易联系。“从郡至倭，循海岸水行，历韩国、乍南乍东，到其北岸拘邪韩国”。这里的“郡”指带方郡，韩国指马韩，也即现在朝鲜的京畿、忠清、全罗各道。在中国汉代的汉王朝曾在朝鲜设四郡，如乐浪、玄菟、临屯、真番。这些郡都是海上交通要道上的重镇，汉王朝直接统辖这些地区，有不少中国派来的官兵。有汉人官兵驻扎，便有专为汉人服务的商业网络。这些由汉人直接掌管的商业，不仅为在朝鲜半岛居住的汉人提供服务，而且也为朝鲜半岛的有钱人服务，汉人的文明、汉人的商业均由汉人官兵、商人带去，因此说，朝鲜半岛是最先接受汉代文明影响的。倭国与朝鲜半岛相隔不远，倭人经常渡海到朝鲜，汉人也经由朝鲜半岛到这荒凉、贫穷的日本海海岛。日本学术界也公认日本弥生时代中期的青铜器和铁器多是由朝鲜半岛传去的。日本的弥生时代正是汉王朝在朝鲜半岛设立四郡的时期。四郡的设立使汉代文人、商人更加频繁来往于朝鲜半岛。汉代文人、商人不仅在朝鲜半岛经商、传播文化，而且，还渡海到蛮夷之地日本列岛开辟商业市场，汉人在日本沿海一带的交通要道上设立商业网点和建立集贸活动。但是，由于季风的关系，在日本沿海港口摆摊经商进行商品交换的汉人，有时在日本一呆就是三个月或者半年，逗留时间的长久，使得汉商人不得不考虑在日本购置房地和建造放置商品的仓库。有了房屋便使汉人商人安居下来，他们与当时日本土著人结亲结友，寻找廉价劳动力，天长日久，在日本沿海一带就形成了特殊的群居部落。

汉人在日本沿海一带定居，使汉人的先进文明自然传入日本国土，未开化人倭国人对汉人的先进文明是极乐意接受的，毫无排他之意，他们用四面环海的、取之不尽的海产品与中国汉人进行交换买卖。此外，汉人还教会他们先进生产技术以及纺织技术，以及种稻、打制不同的铜制利器、铜镜、铜铎，还有各种装饰品和铁制农具和工具。汉人的先进文明开拓了倭人眼界，带动了日本社会文明的发展。

在当时，北九州一带是远古东亚贸易交往的最终点，它一方面与朝鲜、与

中国大陆建立各种联系，另一方面又与列岛内各商业网点建立联系，它是内外贸易交往的衔接点，也是贸易交往的集散地，更是中国、日本、韩国三国文化的交汇之地。

由于汉人商人的作用，使落后、不开化的倭人从一开始就十分迷恋、崇拜中国文化，他们常常自诩为中国人的后裔，史书《魏略》、《晋书》、《梁书》中都有记录。如《魏略》中有“其俗男子皆黥面而文，闻其旧语，自谓太伯之后”。《晋书》四夷传·倭人中记：“男子无大小，悉黥面文身，自谓太伯之后”。《梁书》诸夷传·倭书：“倭者身示太伯之后，俗皆文身”。根据以上记载，可以看出日本人自称为太伯的后裔，而且有黥面文身的习俗。后汉司马迁《史记》中有“吴太伯世家”的记载，太伯是周王之子，他因躲避季历而来到荆蛮之地，他随同荆蛮习俗也断发文身，并建国称吴，自立为荆蛮之王，号称太伯。当时的荆蛮之地指的是中国南部吴越之地，断发文身是吴越之地的习俗。从以上《魏略》、《晋书》、《梁书》记载来看，倭人自称为吴越之地的后裔，将他们与中国南方人种联系起来，这一方面反映了日本原始人种有一部分来源于中国的吴地，另一方面也说明当时的人们对大陆文明的景仰，喜欢夸耀自己来自文明社会的出身。

对倭人种族特性记载的最原始、最详细的莫过于《三国志·倭人传》，如：“男子无大小，皆黥面文身。自古以来，其使诣中国，皆自称大夫。夏后少康之子封于会稽，断发文身，以避蛟龙之害；今倭水人，好沈没捕鱼蛤，文身，亦以厌大鱼水禽，后稍以为饰。诸国文身各异，或左或右，或大或小，尊卑有差。计其道里，当在会稽，东冶之东。……妇人被发屈紒，作衣如单被，穿其中央，贯头衣之……”。我国古人将倭人的特性列举出来，如“黥面文身”、“捕鱼为生”、“妇人穿贯头衣”，这些习俗均与常称夏后少康后裔的越人习俗相同。这些记载表明，古代倭人与中国南部越人不仅习俗相同，而且，在人种上也存在混杂现象。

三、古墳时期文化交流

日本列岛最原初的文化除了绳文文化、弥生文化外，还有古墳文化。古墳文化是指以前方后圆的古墳文化，它标志日本进入一个新的文化时期。古墳建造需要大批劳动力，而且，人死后陪葬也很丰富，这说明日本社会发展到这一阶段上，形成了专制制度。从这一时期开始大陆文化蜂拥而至日本列岛，从日本古墳中出土的许多陪葬品中，就有不少中国魏晋南北朝时代的文物，如铜镜、金冠、金银耳环等。

公元 4 世纪中叶，日本建立大和国。此时，中国的汉字、中国的阴阳说等陆续传入日本。从公元 6 世纪起，儒家经典、佛教文化也通过朝鲜半岛百济国传入日本。百济国在中日两国之间的文化交流中，起到了不可忽视的作用。

在朝鲜半岛的历史中，百济国是继高句丽之后而起的新兴国家，它主要与中国南方的荆楚、吴地交往比较多。百济建国于公元 372 元以前，当时，朝鲜半岛的乐浪，带方二郡灭后，百济接受了被迫离走的汉人，这些汉人被百济国收留后，协助百济国与高句丽抗衡。朝鲜半岛的新罗国是继百济国之后建立的新国，势力范围弱小，土地狭小，人力资源有限，军备力量不限。它与百济受到高句丽的侵犯，为了抵御高句丽的强大的军事力量，开始向海内外招兵买马，流散的汉人是他们的一部分力量，此外，还有一部分逃亡而来的各种不同阶层的流民，但是，这还不足以抵抗高句丽侵犯。当时社会农业生产力极其低下的条件下在国内组织兵力比较困难。于是，便开始借用外部势力。百济国为此目的渡海到日本列岛来求援。《日本书纪》、《神功皇后纪》记载了派遣斯麻宿祢赴卓淳国一事。公元 364 年，百济国的使节访问了卓淳国，这是百济使节为对抗高句丽来日本求援的历史记录。

百济阿华王死后，腆支王继承王位，根据历史文献《三中史记》所载，百济从此内部发生纷争，开始走向衰微的道路。日本列岛的倭国也不再完全依赖百济国来接受中国大陆的文化影响，而开始直接与中国大陆进行了交往。当时的交往是以朝贡的形式和民间贸易的方式进行着的。

日本古墳时代，已与朝鲜半岛和中国大陆的江南一带建立了贸易关系，其贸易的中心地在大阪一带。大阪位于沿海交通要道上，也是当时日本倭国的青铜器与铁器制造的中心和倭王的根据地。

倭国王当时受到中国南朝政府的支持，在大阪一带，势力比较强大，是海上交通的霸主。日本历史上有一些神话传说是围绕着他而展开的。

倭国王也是一位积极进取的贤明之王，在与中国的频繁交往中，他学习中国郡县制的统治体制，设县以代作贸易统辖区，并且，通过商贸和朝贡等形式来接受中国文化的影响。除此之外，还通过归化人来接受先进文明。在当时的日本归化人很多，倭国王对那些归化人是优待的，给他们分封土地，使他们过上安居乐业的生活。中国大陆的江南人也有不少来日定居，他们被称作海洋民，他们成群结队来到日本之后，便按照各自的技能生存、发展。

除了大阪湾以外，此时奈良的特殊地理环境，日益显示出重要性。奈良是一个盆地，气侯温暖湿润，生产产值很大。盆地东、西、南处可直接通向大海，自弥生时代起，这些地方成为人员迁徙、流动，稻米输出的重要出口。中国的

江南移民、朝鲜半岛的逃亡人，均从这些出入口进入奈良盆地。

公元6世纪，佛教传入日本，公元645年日本通过大化革新，建立了古代天皇制的国家组织，建立了统一国家。从圣德太子到奈良时代、平安时代，日本多次派遣隋使、遣唐使学习汉、唐文化，一直到1543年，葡萄牙舰队进入日本后，日本文化才有了改观。

江户时代以前，日本与外来文化交往的海上丝绸之路的路线有：

①从海州——北海道。

②从海州——里日本，这是一条从渤海国到日本的路线。

③从朝鲜半岛——九州。

④从中国福建——九州，这是遣唐使所走的路线。

⑤从福建——冲绳——南九州。

在古代，日本人种的复杂性、文化的复合性，可能与这5条交通路线有关，不同地区的人种与文化分别沿这5条交通路线涌入日本列岛，构成了日本文化的不同色彩。这些交通路线，也沟通了日本与外部世界的联系，使它的社会依赖于外来文化的影响，得到迅速发展。

第二节　大陆乐舞传入之前的日本原始乐舞

日本古代乐舞史大致分三个阶段，亦即大陆乐舞传入之前的阶段；大陆乐舞传入阶段；以及江户时代以后，西方乐舞传入阶段。

在这三大乐舞阶段中的第一阶段，包括绳文文化、弥生文化，古墳文化阶段，是本土乐舞形成阶段，也是祭神乐舞阶段；第二阶段包括大和的儒教乐舞，飞鸟、奈良时代的佛教乐舞、平安时代贵族乐舞、武士禅宗乐舞以及江户平民乐舞，第三阶段是指江户时代以后的基督教乐舞文化。

在日本乐舞历史发展的三大阶段中，每一时代都具有每一时代特有的乐舞文化风格。日本原始乐舞文化一个突出表现就是丧葬习俗舞和祭神乐舞。

一、丧葬习俗舞

日本原始宗教乐舞是伴随着农耕文明而起。从公元668年在日本近江地区发现的铜铎和长冈野发现的铜铎来看，已有了相当精美的祭神乐器。此外，还有阿伊努人遗址中出土的土笛，古墳时代的出土文物青铜铃以及原始遗址出土的土铃等，都说明原始社会盛行祭神歌舞的情况。

目前，考证日本祭神歌舞的惟一文史资料便是日本八世纪时撰写的《古事记》和《日本书纪》，这两本古文献中收录了许多神话故事，虽然有些传说不

足为信，但它也反映了原始先民祭神歌舞的一些情况。另外，考证原始祭神歌舞，还可以根据现行的民间民俗资料和我国汉、魏史籍中的一些记载来探讨，这也是认识日本原始歌舞的一种方法。此外，还可以从现存的一些民间少数民族生活中去寻找。前些年，在日本学术界曾掀起“寻根热”的学术思潮，日本学者认为，中国的西南地区与日本的九州同属“照叶树林文化带”，中国的内蒙古和东北与日本的北海道同属“落叶树林文化带”。处于同一文化带中的地区在文化传统上有许多极为相似的共性。[164] 这种相似的共性，应该说是长期交流、互相影响的结果，特别表现在一些民间习俗方面。如《三国志·魏书》卷三十载：“始死停丧十余日，当时不食肉，丧主哭泣，他人就歌舞饮酒。已葬，举家诣水中澡浴，以如练沐。其行来渡海诣中国，恒使一人，不梳头，不去虱虱，衣服垢污，不食肉，不近妇人，如丧人，名之为特衰。……若有疾病遭暴害，便欲杀之，谓其持衰不谨。其俗，举事行来，有所云为，辄灼骨而卜，以占吉凶，先告所卜，其辞如今龟法，视火圻占兆”。这一段记载，反映了日本原始宗教乐舞的内容。日本《古事记》也记述了日本原始民“就尸歌舞”的宗教舞蹈情况，日本《古事记》载：“天上的年青人亡，八昼八夜作歌舞”。这种丧葬习俗舞蹈在我国西南少数民族地区也可见到，如明代钱古训撰，江应木梁 校注的《百夷传校注》记：“父母亡，不用僧道，则用妇人祝于尸前，谓之娱尸，妇人众聚，击碓杵为戏，数日而后葬”。两国的原始丧葬习俗舞蹈有很大的相似性。尤其击碓杵为戏的舞姿形态在同处照叶树林文化带上的日本也能见到。日本传香川县出土一铜铎，高 42.5cm，表面有图，左半部两人执杵舂米，右半部是傣家竹楼式的粮仓。[165] 铜铎是一种原始打击乐器，在日本近江和冈野发现古铜铎，证明日本原始祭神等宗教舞蹈的主要乐器是打击乐器，弦乐器尚未出现。这种在铜铎上绘有舂米图反映了弥生时代的文化状况，即弥生时代的人已经开始耕种稻米，铜铎又是他们进行祭祀丰收的祭神歌舞的主要伴奏乐器。另外，铜铎上的击杵图上表现的是两人一起一落的舂米形态，姿态优美，从其动势来看，这是一个富有节奏感的祭神歌舞。弥生时代、古墳时代的原始宗教基本围绕农耕来进行，它的祭祀活动都是为了保证农耕生产的顺利进行。

有关稻作文化，在中日两国学术界基本公认是日本经由朝鲜半岛间接接受中国南方地方稻作文化的先进技术的影响而进行的。在日本，以击碓杵为戏的就尸歌舞，带有着祭祀农神的深刻巫术思想，弥生时代的农耕仪式的巫术歌舞，也不能完全否认它在接受大陆稻作文化影响的同时，也接受了伴随稻作文化而来的宗教祭祀歌舞仪式的影响。也就是说，日本原始时代的就尸歌舞不仅仅是

一个丧葬礼仪舞蹈，它的很大成分却是一个围绕农耕展开的宗教祭祀乐舞，而且，它是受中国大陆稻作文化影响的，有关祭祀农业生产的宗教歌舞。

二、祭神乐舞

恩格斯讲过，原始社会人类有两大生产：一是物质生产，一是人口生产。日本原始社会舞蹈基本围绕这两个内容展开。如果说，日本原始社会的丧葬习俗乐舞是围绕着稻作农耕的物质生产而展开的话，那么，日本原始社会的祭神舞蹈则是围绕着人口生产这一内涵而进行的。

日本原始社会有两大神：一是天神，一是海神。祭神乐舞就围绕着这两个神而展开。根据日本《古事记》和《日本书纪》的记载来看，日本的祭祀乐舞已达到了相当高的水平。如伊耶那岐与伊耶那美的兄妹神话传说，他俩被认为是创造日本国土与人类的天神。再如，天皇的祖先——天照大神的神话，天宇受卖命女神的传说，以及海幸彦的传说等。这些神话被收在《日本古事记》与《日本书纪》中。

《古事记》中记载了日本的一个歌舞神话，天宇受卖命头戴用花做的假蔓，手持天香山翠绿竹叶，敞胸露怀，在倒扣在地的木桶上有节奏地踩踏着，载歌载舞，安慰天照大神。另外伊邪那岐和伊邪那美二位神之间的对歌，是反映原始先民婚配生活的情歌。海神素盏呜尊的情歌，也反映了原始人的情歌："腾起层层云彩，出云的八重宫垣，和妻同住，筑起八重宫垣，啊，这八重宫垣啊。"(166)

日本神话当中的神多与人类的出现、国家的诞生相维系。有关神的歌、神的舞、虽然是后世人们的想像杜撰，但也不能回避日本远古先民认为他们的祖先来自天神、海神这一问题，而且，这两位神都是歌舞大神。或者说，日本远古先民认为他们的祖先在天神、海神的歌舞中诞生。日本《古事记》和《日本书纪》是记录天神、海神活动的主要文献，这两部文献都是用汉文撰写的，既然用汉文书写，那么就不能否认它带有中国传统文化思想的痕迹。日本原始农耕社会是一个没有"法"度的社会，民族集团靠的是一种信念来规范他们的行为。这就是要顺天意，尊重天意，只有这样才能维系住民族集团，才能使四季运转得顺畅。

维系民族团结，使四季运转顺畅，成为日本原始农耕民的最大心愿，而且，他们还认为能够保护这一切的则是天神，只有祭祀天神，才能得到天神的赐惠。天神从天而降，落在高高的山顶上，因此，便有了天神居住在高天原的传说。除了信奉天神外，日本还信奉海神。日本列岛四面环海，在航海事业尚未发达的远古社会，茫茫无际的大海将日本海岛孤悬起来，海的彼岸，成为远古先民

们憧憬的地方，认为那儿有一位能给海岛带来物产富饶的海神。在人间社会里，能与天神、海神对话的只有巫师，这些巫师由酋长、部落首领来兼任。如公元三世纪的邪马台国的女王卑弥呼，就是当时最高地位的巫师，她能事鬼神，操纵国家一切大事，日本的政治从一开始就与祭神活动紧密联系在一起。女王卑弥呼在做法事时，可能会有一些形体动作，她的做法事时的巫术行为，可能与《古事记》中所描述的“天宇受卖命”女神的舞蹈动作大体差不多，是一种腾踏性的狂舞。在卑弥呼统治时期，位于大海中的倭国已与中国的汉魏开始交往，如《册府元龟》所说：“齐王正始元年春，东倭重译纳贡。四年十二月，倭国女王卑弥呼遣使大夫伊声耆，掖邪狗等八人，上献生口、倭锦，绛青缣、锦衣、帛布、丹木、附短弓矢。……明帝景初二年，倭女王卑弥呼遣大夫难升米、牛利等朝献……”。这些记载说明在女王卑弥呼统治时期的倭国已与中国有了国交。女王统治时期正值我国汉魏时代。中国的汉代疆域辽阔、文化灿烂，张骞出使西域、西方乐舞沿陆路丝绸之路传入中原，丰富了汉代乐舞。汉代代表性乐舞中有“七盘舞”，它是汉代著名的歌舞艺术，是舞人踏盘，以鼓为节的舞蹈。西汉刘安在《淮南子·修务训》中说：“今鼓舞者，绕身若环，曾挠摩地，扶旋猗那，动容转曲，便媚拟神，身若秋药被风，发若结旌，骋驰若鹜”。这是对“鼓舞”表演者的柔美旋转、姿态的多样、丰富的表情的具体描述。有关中国鼓舞的图像在山东、四川等地的汉画像砖上都可以见到。倭国与中国汉魏已有往来，想必汉代的这种“盘鼓舞”也会传到日本，影响到女王卑弥呼的巫术行为。日本《古事记》中记，女神踩踏木桶以娱天神的舞蹈形态与汉魏时代的盘鼓舞非常相似，踏桶即踏鼓，以木桶代鼓与汉代鼓舞其实质是一样的。

三、原始乐舞文化交流的背景

在日本乐舞历史发展中，每一时代都具有其时代的乐舞文化特点。绳纹文化阶段的乐舞与世界其他地域的原始民乐舞一样，是一种自发地、自然状态的乐舞。到了弥生文化阶段后，乐舞文化带有了一定的思想内涵，这些从原始陶器上的花纹可以判别。绳文文化阶段的陶器，是拙朴单调为基调的草绳花纹陶器。而弥生文化阶段的陶器则是以它直线形的花纹和简单造型而垂青于世，有不少学者认为它是受外来文化的影响，如美国约翰·惠特尼·霍尔说：“弥生人显然是属于蒙古血统。很明显，他们和大陆上较高的中国文化有接触，其农业技术可能来自中国。他们早期使用青铜器，大部分用于礼仪，也是来自中国”。[(167)] 由此而知，弥生文化的主体由外来新民族所充当，外来民族带去的文化压倒了绳纹文化，成为原始社会日本文化的主导。

外来文化很快溶入了原始民生活中，他们很快学会了栽种水稻，使用锄、

铲、耙子等生产工具。日本弥生文化阶段与同时期中国大陆文化相比，文化差距相当之大，当时中国正处于疆域辽阔、国富民强、丰衣足食的文明历史阶段。它早已历经了史前神话传说时代、封建庄园时代、先秦诸子百家争鸣阶段、儒家礼教治国阶段，已有了记录漫长历史的巨著《史记》、《汉书》等史籍典章和辉煌灿烂的文化艺术，以及庞大完整的乐舞机构。而与此同时的日本弥生文化时代尚处在原始母系社会向父亲社会过渡的阶段。处在混沌蒙昧阶段的日本原始弥生人，受到大陆先进文明的冲击后，社会得到迅速发展。弥生人接受大陆文化影响是有其历史背景的，秦始皇统一中国时，其军事势力已扩张到中亚、北亚一带，在东亚，秦皇汉武的军队已深入了朝鲜半岛，汉王朝在古朝鲜国设立了四郡，使大陆的文化影响了朝鲜半岛和日本海岛。考古学家在日本列岛发掘出的许多中国西汉时期的铜币、铜镜就说明了这一点。

日本的古墳文化时代是继弥生文化之后的日本原始文化之一，它是一种以前方后圆坟为代表的高冢古坟，它反映了当时日本有权有势的人的生活状况。那些象征财富和权力的陪葬品说明了古墳文化阶段已形成了专制权力。另外，一些文化史学家们从公元 4 世纪时期古墳中找出许多来自中国的陪葬器物，如在古墳中陈列的男女冥器，冥器上的男子身披铠甲，下身着肥大的裤子；女子穿裙，日本文化史学家永三郎认为："这是从大陆传入的统治阶级的服装"。[168]

日本最初时期包括绳文、弥生、古墳三个文化阶段，在这最初文化时期中，我们得知，早在弥生文化阶段，日本原始民就与中国大陆有了文化往来，当然，文化往来主要表现在物质文明方面，精神文化交流尚未开始，当时中国的辉煌灿烂的周代宫廷雅乐、汉代民间俗乐，还未形成规模影响日本原始社会。日本原始社会还基本保持着原始歌舞的风貌。在最初的文化时期中，它的原始乐舞基本保持在两个方面：即巫术歌舞与祭神歌舞。日本原始歌舞基本围绕这两个主题而展开。

大和时代，是日本第一个君主制国家形成的时代，大和政权是日本第一个中央集团的国家体制。大和政权建立后不久，便重视与朝鲜半岛及中国大陆进行物质文化和精神文化的交流，对此，我国史籍也有不少记载。对倭国的记载可追溯到汉代。如《汉书》就记载了日本当时称为"倭"，有百余国，定时与汉交往。不过当时倭人与汉王朝的交往是通过朝鲜的乐浪郡来进行的。后汉时，光武帝还向倭奴国赐予印绶。《魏志·倭人传》是记录中日交往的最早文献，它详细记录了倭国人的生活习俗、政治、文化、历史等状况。其中主要记录了女王卑弥呼统治邪马台国的情况。《三国志·魏书》记载的女王卑弥呼是一个"事鬼神道，能以妖惑众"的女巫师。她是日本远古社会第一位中国大陆建立

外交关系的国家首领，她曾派遣难升米出使朝鲜半岛的带方郡接受魏明帝赐给卑弥呼亲魏倭王的称号和金印紫绶。

在卑弥呼统治时期，中国大陆的汉代俗乐和魏晋时期的南方歌舞尚未传入日本列岛，日本的乐舞仍处在以卑弥呼为代表的巫术盛行的原始乐舞发展阶段。这种情况一直延续到大和时代都未改变。大和时代的乐舞仍然处在日本本土巫舞发展阶段。

大和政权建立后不久，便开始出兵征伐朝鲜半岛，大和时代的人已聪明地发现了朝鲜半岛的重要的地理位置，占领朝鲜半岛便可不再通过中介而直接摄取大陆先进的文化。此外，还有一个重要原因，是占领朝鲜半岛，大和人便可扼制北九州人势力的增长，当时北九州占据重要的位置，它与朝鲜半岛可直接进行贸易交往，大和人为了获得贸易霸权，便不惜一切代价挺进半岛。但是，三国鼎立的朝鲜半岛并不是一块好啃的骨头，由于高句丽国与中国魏晋南北朝时期的北方国家联盟，使它最终以失败告终，尽管在它出兵征讨朝鲜半岛时，与当时的较为弱小的国家百济联手攻打高句丽，以达到占领朝鲜南部的目的，但它在强大的中国北方政权支持下的高句丽面前还是败阵了下来，未能达到其政治目的。在非正义的战争媒介，使大和人从百济人那里学习到了许多中国的南朝文化。自此开始，日本社会开始完全依赖中国文化了。其中也不能排除它对大陆乐舞文化的接受。我国在魏晋、南北朝时就已与日本往来频繁了，如倭女王卑弥呼在十年内曾遣使到中国 4 次，魏使去倭王国两次，对日本接受中国文化的影响起到了极大的推动作用，加快了日本文化向汉文化的靠拢。日籍《令义解》说："'伎乐谓'吴乐，其腰鼓亦为'吴乐之器也'"。[169] 董锡玖在《重温中日乐舞交流史》一文中也阐明：日本钦明朝，（公元 559—571 年），我国南北朝的《新撰姓氏录》中说："自吴国传来佛象一躯，伎乐调度一具。"说明了日本对三国、魏晋南北朝乐舞文化接受的情况。但是，这一时期，日本对我国乐舞文化接受从文字记载来看还不是很多。这是因为日本尚处在比较落后的奴隶制社会阶段。倭国对大陆遣使的主要目的是摄于大国的威力，想要借助魏晋时中国政府的支持完成国家的统一及与朝鲜半岛的高句丽争夺领土，政治目的比较明显，对乐舞文化的接受还没有形成规模。日本真正有规模地接受中国乐舞文化，应从飞鸟时代开始，在奈良时代达到高潮。

第三节　日本飞鸟、奈良朝时期的雅乐与佛教乐舞

一、飞鸟、奈良时期唐代乐舞

日本飞鸟、奈良朝时期是全盘接受我国唐代文化时期。这一时期主要代表的外来乐舞有“伎乐”、“唐乐”、“散乐”。

这一时期，日本前后派往中国的遣唐使达 19 次，每次至少两百人，多时达五、六百人，从政治、经济、法律到工艺、医学、艺术各类人员配备得非常有系统，这是中日交往史上日本大规模地吸收中华文化时期，中华乐舞也随日本遣唐使大量传入日本，成为日本歌舞艺术的主体。

唐代在我国文化史上是一个登峰造极的时代，强盛、文明、开放的气势，使得唐帝国在文化发展与建设上具有一种容纳四方、吞吐八荒的恢宏气势。唐代歌舞艺术汇南北于一炉，集中外于一体，异彩纷呈，交相辉映，这对于偏于海隅一角的日本来说，其强大的文化吸引力可想而知。当时日本上层贵族崇尚唐风，衣、食、住、行均依唐为楷模，身着唐服以示华贵，能用汉语谈吐，汉字书写被视为知识渊博，以住唐式建筑为豪华奢侈，能欣赏唐朝乐舞则被认为情趣高雅。所以，唐代宫廷燕乐几乎大都搬到日本，在日本宫廷和上流社会广为流传。

下面对传入日本的隋唐时期的伎乐、唐乐、散乐作一简单介绍：

（一）伎乐，是出自中国南方吴地（江苏一带）的歌舞，它揉进了汉魏时从西域传来的外来乐舞成分。许多学者认为它是由朝鲜半岛百济国音乐家味摩之归化日本时带去的乐舞。当时的朝鲜半岛与中国陆地相连，交通方便，使朝鲜半岛的先民能够很早就接触到中国文化。在中国南北朝时期，朝鲜半岛的百济国曾派遣使者和学者在中国学习文化。因此，它接受中国先进文化的程度已遥遥领先于日本。当味摩之将中国的伎乐带到日本后，立即吸引了日本上层社会，日本政府对他也厚礼相待，让他在宫廷教习乐舞。据董锡玖《重温中日乐章交流史》：“味摩之传习的伎乐可分为两大类：第一类：西域、凉州、长安流行的乐舞，如师子治道，金刚、力士、婆罗门、昆仑、迦楼罗、醉胡年等；第二类：江南所流行的乐舞：吴公、吴女、大孤女、大孤儿等。可以看出以上的乐舞大多是我国南北朝时代流行的乐舞。”(170) 味摩之在中日乐舞交流史上占有重要一席之位，他是第一个把中国乐舞介绍给日本的百济乐舞文化人。

在远古历史上，百济曾联盟日本抵抗高句丽，政治的联盟使百济与日本之间的文化交流，人员往来的比较频繁。据史籍记载，日本使臣曾两次赴百济，并从百济带回“伎乐调度”和“一躯佛像”。所谓“伎乐调度”就是指伎乐演出所需的道具，如面具、笛子、鼓、乐器等。由于伎乐同佛像一同从百济传来，一直被日本先民认为这是佛教乐舞，并带有一定的呪术内涵，它还具有中国南方吴地的风格。伎乐传入日本后，立即受到统治阶级的重视，日本音乐史学伊

庭孝这样说：圣德太子向天皇奏请："为供养成三宝，必须要用蕃乐，并将演习蕃乐作为家业，免去课税。蕃乐在当时指的就是伎乐和三韩乐。伎乐源出于西藏，它是经由缅甸等国传入南中国的假面舞。"[171] 这一段话说明了伎乐源自于中国南部的假面舞。而它最早经由缅甸、西藏均属佛教文化圈传至中国南部的，是一种佛教乐舞文化，日本也把伎乐当作供养三宝的佛教乐舞，放置在佛教寺院中。

（二）雅乐，是日本宫廷乐舞的统称，它包括唐乐、三韩乐、伎乐、散乐。雅乐传入日本的时间比朝鲜半岛上的百济、新罗、高句丽乐舞要晚得多，它大约在推古天皇二十年，圣德太子摄政时期传入的，也就是说，它是应日本建立律令制的政治需要而组建的雅乐体制。中国的唐乐——雅乐在奈良朝时代成为乐舞艺术的主导，当时遣唐使大量涌入带回日本的唐乐有小调 48 种（参见田边尚雄《东洋音乐史》）具体包括如下这些乐舞：

1、壹越调曲

⑴皇帝破阵乐；⑵团乱旋；⑶春莺啭；⑷玉树后庭花；⑸壹弄乐；⑹贺殿；⑺迴杯乐；⑻北庭乐；⑼酒胡子；⑽承和乐；⑾武德乐。

2、沙陀调乐曲

⑴最凉州；⑵河　鸟；⑶安乐盐；⑷壹德盐；⑸曹破；⑹弄枪。

3、平调乐曲

⑴皇獐；⑵三台盐；⑶万岁乐；⑷想夫怜；⑸甘州；⑹裹头乐；⑺庆云乐；⑻越殿乐；⑼夜半乐；⑽小娘子；⑾鸡德；⑿迴忽；⒀扶南；⒁五常乐。

4、大食调

⑴太平乐；⑵打球乐；⑶倾盃乐。

5、乞食调曲

⑴秦王破阵乐；⑵轮鼓浑脱。

6、双调乐曲

⑴柳花苑。

7、黄钟调乐曲

⑴喜春乐；⑵赤白桃李花；⑶散吟打球乐；⑷安节乐。

8、水调乐曲

⑴泛龙舟；⑵圣明乐。

9、般涉调乐曲

⑴苏合香；⑵轮台；⑶青海波；⑷千秋乐；⑸白柱。

唐代这些乐舞传入日本以后，由于时代的变迁，岁月的流逝，有些保存下

来，有些名称已有改变，有些已失传，有些已被综合到其他艺术，如戏剧中，有些只留其名，其舞姿态已无法知晓。所幸的是《信西古乐图》中还保留了一部分，而且，尤其珍贵的是《古乐图》为每种乐舞留下了图示，这为我们今天研究这些古代乐舞提供了可贵资料，这其中有，皇帝破阵乐、秦王破阵乐、团乱旋、北庭乐、万岁乐、倾杯乐、夜半乐、皇獐、剑器浑脱等。而在散乐、胡乐、林邑乐中保存的舞蹈有：钵头、兰陵王、苏莫者、狮子等。

下面简单介绍几种流传到日本的唐代的乐舞及其在日本演出情况：

①《皇帝破阵乐》，这是一个武舞曲目，又名《武德太平乐》或《安乐太平乐》。据《大日本史礼乐志》十四载，这个舞是由文武帝时（公元 697—707 年）的“遣唐使”粟田真人道　带到日本去的。这个乐舞“初序四十拍、舞生归朝、遣其八拍。”从古舞图上看，舞者六人，但《大日本史记》说“舞者四人”，并也有附图。此舞在唐为大食调，传入日本后则归入壹越调。据《大日本史记》记载，当时的表演形式为：“常装束，别胄、佩剑、至破四贴、拔剑而舞”。

常装束也就是唐装束（见《续教训抄》、《体源抄》）从日本典籍《古事类苑》所附舞图来看，两舞人对立，裙佩剑，犹可见其舞容[172]

②《团乱旋》，这是个文舞，又称“软舞”。《大日本史礼乐志》十四：“唐教坊乐软舞中，有《团乱旋》即是也”。

据日本《乐家录》载，该舞又名《团兰传》或《后帝团乱旋》。《乐舞图解》说：“团乱之意，盖仿狮子狂舞状，后帝云者，盖则天武后。”

这个舞也是由遣唐使粟田带回日本的。该舞一说为六人舞。但据《乐家录》和《体源抄》说，舞员四名，常装束、别胄、杂袍，左右袒。从《舞乐图》来看：“男舞者头戴团形高冠、身穿宽袖袍、后襟曳地、舞者双手曲肘于胸前，仪态安详。”（参阅王克芬著《中国舞蹈史》隋唐部分）

③《春莺啭》此舞又名《梅苑春莺啭》，据《乐苑》记载为唐代虞世南和蔡亮作。

唐人张祜《春莺啭》诗写道：“内人已唱《春莺啭》，花下偻偻软舞来”。

由此可以推断此舞在唐代为软舞，且为女舞。《大日本史礼乐志》十四载：“《春莺啭》、《玉枝》……诸曲，皆女舞也”。是为印证。紫氏部《源氏物语》第八章花宴，对此舞进行了描绘：“红日西倾之时，开始表演《春莺啭》歌舞舞态，无不十分美妙。”

并还记载，唐高宗命白明达照莺声作此曲，文武天皇年间（697-707）传到日本，[173]这个舞由“遣唐使“尾张滨主带回日本。常任侠先生考证：

“今日本有舞图，舞者四人，日本旧谱，则称舞女十人。”该舞传到日本以后，变为一人舞，而且不限于女舞。

“传仁明皇子成康亲王善为此舞，帝亲吹笛，亲王立舞，又谓其时伶人尾张宾主一百十五岁，擅为此舞。”[174]

④《苏合香》，唐教坊软舞之一，唐德宗时（公元 778-805 年），由遣唐生和迩部岛带回日本。此舞在唐时，系六人舞，传入日本后略用四人，常装束、别胄、有甲、穿袍，日本仍传有舞图，据常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》一书：

“日本圆融天皇（公元 970—984 年）游幸大井时，伶人常奏此曲……天永二年（宋徽宗政和元年，公元 1111 年）相扑节会上，常以十二人演奏此舞”。

⑤《兰陵王》，盛行于唐代的假面舞蹈，又叫《大面》、《代面》，起源于北齐，根据《兰陵王入阵曲》创制。内容是歌颂勇猛善战、胆识过人、容貌秀美的北齐高祖的孙子兰陵王，据《隋唐嘉话》载：

高齐兰陵王长恭，白类美妇人，乃著假面以对敌，与周师战于金镛城下，勇冠三军，齐人壮之，乃为舞以效其指麾击刺之容，今人（大）面是。

《兰陵王》在唐时很盛行，武则天五岁孙子都擅演此舞。此舞由“遣唐使”尾张宾主带到日本。日本演出此舞时，舞者带龙形面具，一手执桴一手剑指，在小舞台演出。但有人认为《兰陵王》是印度戒日王所作歌剧（龙喜记）中的一个片断。[175]还有人认为是林邑国僧人经由中国传到日本的印度《婆竭罗龙王》我国学者认为内容与风格与兰陵王故事相似，是中国传去的。从《兰陵王》入场抬脚、骑马蹲裆后方步，弓箭步，剑指与我国古典舞某些动作没有多大区别。[176]

“一九五六年中国京剧团赴日，曾向热田神宫的东仪先生学习了这个我国古代曾传去的舞蹈，舞蹈风格与中国古典舞蹈风格相似，如手的‘剑诀’，腿部的‘骑马蹲裆式’、‘跳形’的步伐，就是中国戏曲和武术中常用的舞姿和部位。”[177]

还有一点值得注意，兰陵王舞在日本宫内厅乐部简称“陵王”发音为（辽），而不是龙（　　）日本宫内厅副东长东仪信太郎先生认为系中国传入。

唐代是中国古代乐舞影响日本最盛的时期，传去的乐舞形式也最多，可以说唐代主要的一些乐舞都由日本遣唐使带到了日本，在日本的艺术土壤上生根发芽。

（三）散乐，散乐相当于我国汉、唐时期的百戏，演出的节目多是杂技、幻术等内容。日本最早的散乐演出是在奈良时代，它首先在大佛开光仪式是一

个隆重的佛教仪式，在佛教仪式上演出散乐，是为了招徕、吸引观众，并借此宣传佛法。“散乐”形式多样，因而受到日本人的欢迎。历史上有关“散乐”的记载不多，但保留至今的“信西古乐图”中的“入马腹舞”给了我们一个形象的认识。这种与杂技、幻术结合的表演形式后来影响了日本的传统艺能—猿乐和田乐。

二、外来乐舞传入日本的历史文化背景

1、飞鸟时代乐舞文化

日本的宫廷雅乐，可以说，是儒教、律令制、佛教三者结合的产物，也是表现一种政治体制的礼乐。飞鸟时代，以天皇为中心的国家刚刚建立，日本统治者为了巩固其政治统治，发展经济，繁荣文化，开始与隋朝积极进行交往。

中国的隋朝结束了南北朝的对峙，建立了统一王朝，也稳定了东南亚的政治局势。隋朝强大的国势吸引着日渐衰微的日本国力的君主们，为巩固统治地位就要谋求新的政治体制，主张革新的苏我氏推古天皇，任命了新的摄政皇子，即圣德太子。圣德太子主张文化立国，把大陆传去日本的佛教和儒教作为指导思想。佛教和儒教是两种截然不同的思想体系，但被圣德太子很好地揉合在一起，并付诸实践当中。圣德太子精通汉语，究研过《诗经》、《书经》、《孝经》、《论语》、《左传》、《礼记》、《管子》、《孟子》、《墨子》、《老子》、《庄子》、《韩非子》、《史记》、《汉书》、《文选》等。他还曾仔细钻研佛教写下《三经义疏》（即对“法华经”、“维摩经”、“胜鬘经”三部经典加以注释的书）。他将中国儒教、佛教思想与日本具体国情相结合，对日本原有旧的体制进行了改革，又亲制“十七条宪法”规定：“国靡二君，民无两主，率土兆民，以王为主。所任官司，皆是王臣。何敢与公，赋敛百姓。确定了中央集权的原则。在公元646年又发布革新诏令。他的革新内容主要有：“弘扬佛教，确立等级冠位，对隋通好，编修国史。”他的大化革新的思想基本采取了中国儒家礼教治国的方针，如他制定的《十七条》中的“以和为贵”以及“君则天小，臣则地小”等思想均可从孔子的《论语》和五经中找到。中日两国的文化交流自他开始大规模进行，他曾派小野妹子拜见中国皇帝，还派南渊清安、高向玄理、僧旻等留学生赴中国学习中国文化、历史、儒家经典，他们回日本后成为圣德太子进行“大化革新”的骨干。

圣德太子推崇儒教、佛教思想，于是在古代日本便有了这两种思想体系的物化表现。佛教是日本飞鸟时代的主要文化内容，它是一种日本本土文化与外来佛教文化合流的艺术，如推古天皇时期的飞鸟寺，它是日本第一座佛教寺院，

并被认为是具有大陆风格的寺院。飞鸟寺建立之后，日本各地又相断建造出四天王寺、法隆寺、中宫寺、橘寺、广隆寺、法起寺、妙安寺等寺院，这其中的法隆寺和四天王寺是圣德太子建造的。这些寺院无论从造寺造佛的风格来看，还是从佛像的造形来看，凹状的大圆柱，卍形的栏杆、人形的托架，明显具有外来文化特征，坂本太郎说："同高句丽古坟的壁画以及中国云岗、天龙山等处石窟中六朝时代的建筑风格有着直接的关系"[178] 寺院里的佛具、日用品等各种装饰物也显示了外来成分，"工艺品中随处可见的忍冬蔓草花纹图案，这不仅在云岗石窟等六朝遗物上也可以看到，其原型还可以在土耳其斯坦、健驮罗、波斯萨珊王朝以及东罗马、希腊等处找到"。[179] 在圣德太子统治期间，由于他极力倡导"与隋通好"的思想，使他统治的飞鸟时代文化带有浓重的外来文化色彩，在法隆寺上所表现的中国六朝时代的风格和健陀罗、波斯、东罗马、希腊风格的艺术装饰品，反映了古代丝绸之路上中亚、西亚以及欧洲的文化艺术东渐的历史。

飞鸟时代是佛教的文化艺术时代，这一时期的歌舞艺术也带有浓郁的佛教文化色彩，如"伎乐"，伎乐是一种带假面具的歌舞艺术，它也是一种佛教艺术，据传是百济人味摩之带到日本的，它原出自于中国的南方吴地，伎乐舞传到日本后成为各大寺院做法事时必进行的歌舞仪式活动。可以说，飞鸟时代的乐舞是佛教特色的乐舞。

2、奈良时代乐舞文化特色

奈良时代是日本大规模吸收中国文化的历史阶段，也可以说，奈良乐舞文化是对唐文化的全盘照搬。

奈良时代开始实施的律令政治，仍以佛教文化为中心。公元 701 年制定的"大定律令制"表示日本古代国家形制的完成，它是经过几个世纪发展而成的，它完全模仿了中国汉、唐社会的政治体制，确立了天皇的最高地位，并宣扬王权神授无人能代替的统治思想，确立了行政机构，规定了的不同身份等级。奈良时代的政治体制也继续采用了中国儒家政治思想来进行的。它的政治思想体制虽然以儒家思想为指导，但它的文化艺术仍以佛教为中心。奈良时期的佛教艺术与飞鸟时期的佛教艺术的不同之处在于：飞鸟时代的佛教主要是中国北魏时的佛教，而奈良时代则主要是唐代的佛教，唐代佛教更加有中国文化特色，它杂揉了儒教、道教一些思想成分，其内涵更加充实。当时日本往中国派遣唐使多达 19 次，在遣唐使当中多为留学僧人，如曾跟玄奘学习过的日本元兴寺的道照僧人。中国的鉴真和尚也东渡日本在唐招提寺设戒坛传布佛法，使唐的佛教文化在日本广泛普及。唐代的佛教不同于印度佛教，印度佛教沿古丝绸之

路传入中国后，历经东汉、魏晋、南北朝的时代变迁，渗入了中国传统文化思想，日本接受的佛教是带有了浓厚的中国文化特色唐代佛教。

佛教文化传入日本后，逐渐取代了儒家礼教统治的地位，日渐深入人心。后来日本人把佛教与本国的神结合在一起，形成神佛一体的形象。东大寺是日本皇家寺院，也是国家宗教活动的中心，东大寺正仓院里已保存着许多舶来品，包括“金器、漆器、革制器、陶器、玻璃器和染织品，约有三百来件，多系从中国、西域、印度、波斯与东罗马直接、间接输入的物品。”[180] 在佛教文化极为兴盛的奈良朝时代，大批的遣唐僧人将中国的随文化艺术尽力采撷而来，对唐代宫廷燕乐的节目也是尽可能搬来之唐代宫廷乐舞传入日本，在日本浓重的佛教氛围中，也都被罩上了佛教的光环，成为佛教寺院里的重要节目。因此，也可以将奈良朝时期的乐舞称之为佛教乐舞时代。

第四节　平安时代对唐乐的变容及民间乐舞交流

平安时代是日本上层贵族消化品味唐乐文化的重要时期，也是外来乐舞逐渐走上日本民族化国道的肇始。

平安时代乐舞呈现两种倾向：一是咀嚼消化外来乐舞；二是与中国宋代民间乐舞的交流。

日本自平安时代起，一方面通过商人为媒介继续吸收中国的民间习俗乐舞，一方面主要是对唐代传入的乐舞进行消化整理、改造、变容，使之成为日本宫廷及民间的艺术养料。

日本平安时代以后已不像奈良朝那样大批派遣“遣唐使”，其原因之一是因为大唐王朝自“安史之乱”以后，国势日衰，已失去了盛唐景象，对日本失去了吸引力。再一原因是日本在二百多年的时间里，已大量的吸收唐朝的乐舞艺术，以后所面临的任务是如何咀嚼、消化这些外来艺术，结合本民族的社会、风俗、人情和审美需要，形成自己独立的，具有民族特色的日本乐舞艺术。最后，还因为日本自“大化革新”以后，特别是自平安朝开始，社会出现了比较稳定的局面。新王朝实行自强自立的治国方针，在文化上民族意识开始觉醒，不再往中国派遣留学生了，唐式舶来文化开始向国风文化演变。因此，中日之间从官方渠道的乐舞文化交流呈停滞的态势。中国乐舞文化主要是通过民间，特别是商业、贸易往来输入日本。因此，平安时代的乐舞大体呈现两种倾向，即咀嚼、消化外來乐舞和与宋代的民间乐舞交流。

①咀嚼消化外来乐舞

任何一个民族的文化传入另一个民族以后，由于地理环境、社会状况、风俗人情及审美观念等方面的差异，总是要发生变容的，这是文化传播上的一条规律。日本民族在文化上，一方面是一个吸收力很强的民族，明治维新之前主要吸收中国古代文化，并通过我国间接学习陆路丝绸之路传来的印度、西域一带的文化，明治维新以后学习欧美文化。另一方面又是一个改造力很大的民族，明治维新之时，我国传去日本的乐舞几乎都发生了变容，其因素：（1）日本进行大化革新以后，从一个民族社会到了“法制完备的国家”，有了“国家”独立意识，它就要对外来文化进行“日本化”的改造。（2）日本奈良朝已达到“唐化”高潮，但到了平安朝国自觉意识开始觉醒，对唐舶来品产生抵触情绪，这与地方的地主和武士阶级的发展及自由商业的开始出现有关联。再一原因，这一时期官员、贵人不认真执行公务，实际行政全由低微官员来进行，这样他们能在享有特权的上层社会里玩味、钻研、整理、修改原有的艺术，正是高贵者的闲暇，使乐舞的变容进一步深化。（3）唐“安史之乱”以后，日本废止遣唐使，日本索取中国文化的机会少了。（4）日本雅乐寮被废止，宫制解体，宫廷艺人流落在京都周围的寺庙里为乐人，乐人通过占有遍及全国寺社的乐头职位，而维持着其家艺的传承，乐舞成为私有财产，并以秘传形式传承着。（5）由于本身的条件的限制，日本地狭物贫，它既要学习大唐文化，但又因财力、物力的短缺，支撑不了庞大的开支，为此缩小规模。日本著名音乐家田边尚雄认为：“从中国传入的隋唐音乐，多少按日本风格改变了形式，缩小了规模，称为雅乐，以后世世代代在宫廷中相传至今。”（6）从审美心理来看，日本民族的审美特点是重视内在的高雅，追求雅（高雅），物之哀（自然伤感、幽静）以及寂（雅静），为此它要把外来文化和谐地揉进自己的审美结构之中。（7）鲁先生认为：“流传年代久了，自然免不了变更”，在漫长的乐舞历史发展中，不断变容、更新是在所难免的。另外，舞蹈是瞬间形象的时空艺术，难以用文字把它记载下来，只以秘传形式传承，自然也要变容，再加日本的“应仁之乱”以后乐舞失传，近百年后再度复兴，就更免不了它的巨大变容。

正是由于日本所具有的因素，所以在接受中华包括乐舞文化之后，就必然要根据自己的需要发生变容。

从中日乐舞交流的历史来看，日本对中华古代乐舞文化的态度产发为吸收期与消化、变容期。从汉代至唐代为吸收期，那时日本尚无自己的乐舞文化。甚至连建设自己本民族乐舞文化的起点都谈不到，因此，他们拼命从当时标志着亚洲乃至世界文化发展高峰的唐代乐舞艺术吸收养料。这一时期日本对中国唐代乐舞可谓全盘接受。从宋代以后，日本转入对中华乐舞的消化、变容期。

日本自进入平安时代以后，民族意识、国家意识觉醒，建设统一的民族文化的客观要求及一批受过唐代艺术教育的文人阶层的形式，使得消化、变容外来的唐代乐舞文化，建设具有日本民族特色的“国风文化”成为可能。

当然，事物都不是绝对的，并不是说吸收期就没有变容，变容期就没有吸收。事实上，吸收期与变容期只是相对意义上划分的，日本对中华古代乐舞在吸收的过程中就有消化和变容，在变容的时期也还在继续吸收，前面所讲的几个唐代乐舞如《皇帝破阵乐》、《团乱旋》、《春莺啭》、《苏合香》传入日本后，在当时演出时就与唐有所不同。《皇帝破阵乐》在唐演出时舞者 120 人，在日本演出时只有 4 人，这是因为受日本宫廷经济、技艺能力及场地的限制。

下面举出几个比较典型的例子来说明日本对中国古代乐舞的变容情况：

①《苏莫遮》，这个乐舞出于西域，在唐代很盛行，该舞又名《泼胡乞寒戏》，因该舞曲调为苏莫遮而得名，此舞唐张说《苏莫遮》一诗写道：“摩遮本出海西胡，琉璃宝眼紫髯须，闻道皇恩遍宇宙，来将歌舞助欢娱”。《旧唐书·中宗纪》载：“神龙元年（公元 705 年）十一月乙已，御洛城南门楼观《泼寒胡戏》”。关于此舞的内容，《旧唐书·西戎传》：“至十一月鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐”。从这些记载可以大概得知，此舞是人们在严冬将临的时候，相互泼水的一种欢快的舞蹈，此舞传去日本后成为天王寺的秘传舞。田边尚雄在《东洋音乐史》载：“大阪天王寺乐人秦家，尚传此曲，一乐人登台吹笛，舞者随笛声而舞。”后来这个舞曾一度失传，明治维新时重又复兴。复兴后的《苏莫者》已发生很大变容：集体舞变成了独舞，由半裸上身变成了披着衰衣，并变成了面具舞，舞者带面具，左手执桴，右手剑指。扮演太子的演员身着唐服，吹奏洞箫，立在舞台一边吹奏。最主要的是该舞的内容已完全不同于唐代的《泼寒胡戏》了。该舞表现的是：日本古代英明的圣德太子迁往片冈的宫殿，途中遇到一条大河，圣德太子立在河边，吹起了洞箫悠扬的洞箫乐曲，使山神忍不住跳出来，随着乐曲声翩翩的起舞。这已完全日本化了。不过在形式上还保留了唐舞的某些特色，如弓箭步，剑指、圆场。[181]

②《钵头》一作“钵头”，一作“拨头”，“拨豆”，唐代关于“拨头”舞的记载有三条：其一，张祜《容儿钵头》诗曰：“争走金车叱鞅牛，笑声惟是说千秋。两边角子羊门里。犹学容儿寻钵头。”其二，杜佑《通典》：“拨头出西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之”。其三，段安节《乐府杂录》载：“钵头：昔有人，父为虎所伤，遂上山寻其父，山有八折，故曲有八叠，戏者披发、素衣、面作啼，盖遭丧之状也”。与前条所记的内容有很大差距，还有一种说法，常任侠先生在唐代传入日本的《音乐与舞蹈》中说：“据

高楠博士之考证，谓比舞出于印度，印度古歌（黎俱吠陀）有拨头舞之赞歌二首。……印度古代传说：司马立之神阿休印，深嘉国王拨头之虔敬，且怒其为蛇害所苦，赐以白马…杀恶龙，战斗制胜…盖云拨豆王之王马也。”

据日本学者伊廷孝《日本音乐史》：日本孝谦天皇在天平胜宝四年（公元753 年）举行东大寺卢舍那大佛开眼供养会，在佛像开光仪式上，演出了许多歌舞节目，其中就有“拨头”，岸边成雄先生在《唐·长安乐舞》记载：在东大寺大佛开眼会上有《拨头》。据傅云子在《奈良春日若宫祭的神乐与舞乐》记载：日本表演此舞时：

“舞者一人戴披发、巨目，丰鼻愁容之红色面具、袴裆、绯袍、持桴以舞，舞分两大节：前节持桴，伸阖双臂，绕台作圆形而舞，以大鼓及笛为节，后节置桴于台之中央，徒手阖拳，仍绕四周而舞，左折右旋，前趋后进，展转屈伸，繁复异常，众乐和之，尤形凄状”。

据日本《信西古乐图》所示，拨头之舞，人被鬣髮，其答舞还城乐，一名见蛇乐，以木制蟠蛇，置舞台中央。于競马相扑之节，例奏此舞曲。该舞传入日本后的变容情况，任半塘先生《唐戏弄》认为：

“我国钵头与日本的拨头不是一回事，它是出于发音相近而讹误，因此唐代的钵头与日本的拨豆之间并无联系”。[182]

常任侠先生则认为日本的拨头舞类似于印度的拨头、拨豆舞。日本学者对拨头到底源于中国唐代还是源于印度意见也不一致。岸边成雄先生在《古丝绸之路的音乐》中写道：“拨头与倍胪至今在各地寺院演出，拨头，一人舞，披发带红色面具，舞乐属于胡乐系，但从乐曲来看，拨头，还城乐又属于林邑乐”。

依我之见，实际上日本的拨头舞不管从哪个方面来看，它都是由中国唐代输入的。它源于唐代正宗的，从西域传过去的拨头舞。至于印度的“拨豆”的影响，可能是在唐代通过唐的中介传入日本的，因为日本接受佛教的影响是通过中国间接实现的。很可能，日本把唐代的拨头、钵头、印度的拨豆融合为一体，并形成了自己的拨头舞。否则，日本典籍《教训抄》（日本古代乐书。狛近真著。天福元年 1233 年完成，前五卷是歌舞口传，后五卷是伶乐口传，狛近真是在舞乐衰退期正值镰仓期，为使舞乐能正确传承后代，笔录下来的卷子。就不会说：

“拨头在唐以后，变成嫉妒的恶鬼……疯狂地舞蹈”。这短短的一段话就将此舞的来源及变容情况点明了。

③《破阵乐》，前面曾提到唐代《破陈乐》由遣唐使粟田真人道磨带回日本。任半塘先生在《唐声诗》中对《破阵乐》该舞在唐宫廷的演出盛况，进行

考证：

“此舞寓李唐开国之精神，冠冕有唐一切之舞，不仅健也，且壮，其规模宏阔，制度谨严，迥非余舞所能挣。”太宗亲制破阵舞图，……舞者百二十八人，皆披银饰之甲，执戟或旗旆，依图为三变、十二阵，来往击刺，疾徐应歌节，发扬蹈厉，声入慷慨，享宴时奏之，天子避位，坐宴者皆兴。始为中夏之声，后入立部伎，杂以龟兹乐，皆擂大鼓，声振百里，动荡山谷。据陈暘乐书，谓舞者扩为二千人，宴外藩用之，由马军引入，尤为壮观！

《破阵乐》是歌颂皇帝百战百胜、威震四方的武舞，该舞传入日本后，发生了很大变化，第一，根据日本的情况，演员人数大大减少了，由唐的一百二十人锐减为 4-6 人，完全没有了唐破阵乐的磅礴气势。第二，舞乐的调式也变了，由在唐时的大食调变为壹越调了，这就丧失了那种“声振百里，动荡山谷”的博大气派。第三，名称也变了，根据岸边成雄《唐代音乐之历史研究》记载：《破阵乐》传入日本后，名称繁多又名“六策上将乐”、“齐王破阵乐”、“大定太平乐”等。第四，《破阵乐》的舞容后来被吸收进《太平乐》之中。第五，舞者加面具，变成了面具舞，清人黄遵宪《日本国志》载：

“破阵乐则带假面具上场，有发扬蹈厉之概”。

《破阵乐》挎刀，至今在日本东大寺正仓院保存。

④《太平乐》，唐时的“太平乐”，又名“五方狮子舞”。《旧唐书·音乐志》载：

“太平乐，又谓之《五方狮子舞》”，狮子鸷兽，出于西南夷天竺，师子等国。缀毛为之，人居其中，象其挽仰驯狎之容。二人持绳秉拂，为习弄之状，五狮子名立其方色，百四十人歌《太平乐》舞以足，持绳者服饰作昆仑像。

有趣的是，《太平乐》传入日本后，舞与乐发生了分离，在日本，狮子舞是狮子舞，《太平乐》则与《破阵乐》的舞容合并了。因此，日本的《太平乐》根本就不是唐的那种《太平乐》了。

《狮子舞》，据日本《信西古乐图》载：日本的五方狮子舞归入立部伎，弄者左手牵着狮，绳甚长，右手执柄，而不执拂，弄者长脚幞头、　　裆、短靴，不作昆仑像，绳左右各一女伎、短衣，短袖，飘长裙，举手作舞姿。狮后随三人，服装与弄者不同，口皆如歌。三人后，另有乐队八人，名司乐如图。由此可见，日本的五方狮子比唐的五方狮子舞要简单些，规模小些。另外，“五方狮子舞”与“太平乐”分离后归入伎乐，而《太平乐》则归入雅乐。这是一个最醒目的变化。

《太平乐》的变化情况，据清黄遵宪《日本国志》记载在日本演出的情况

说：

“太平乐四人对舞，皆绯衣、佩金鱼袋。俯仰揖让，飒飒乎雅音，乐作时，伶人十数，披裆衣，跪坐席外。旁列乐器，先击鼓，鼓停。舞者四人出。笙、簧、管、筌诸乐杂作。一人吹笛，抑扬抗堕，极和而缓，舞止，乐也止。”

日本学者郡司正胜先生介绍得更为详细：太平乐传到日本后，沿用了秦王破阵乐的模式，舞者装束不同于唐的“太平乐”而是披甲、、背上还背一个形为鱼袋的弓袋，右腰挎葫芦，持大刀、鉾、舞曲的结构完全撇开原来的唐代模式，由日本原曲《韩小子》的序，《武昌乐》的“破”和《合欢监》的“急”构成，这样整个舞就分为三段。因为集中了序、破、急三段结构，所以又把该舞蹈称为《太平乐》舞者四人，执鉾而舞。舞毕归入左右四隅的舞座，放下鉾，奏《武昌乐》时起舞，进入破的舞段，始执剑，再执鉾。待奏《合欢监》曲时，进入急的高潮舞段，这时舞者拔出大刀，和着鼓拍起舞，是一段威武雄壮的战斗舞。结束时，舞蹈进入“小乱声”舞者跪下，收刀入鞘下场。舞乐再奏《合欢曲》，舞者再执鉾而舞，排成一列，鱼贯下场。[183]

从郡司先生的描述中，完全看不到唐代《太平乐》狮子舞的踪影，给人的印象的是“破阵乐”的舞容。而据《大日本史》载：“太平乐”一名武昌太平乐，或号巾舞，又项庄鸿门曲，即唐乐，公莫舞也。可见《太平乐》传到日本后被糅合了许多东西进去，完全变容了。

⑤《轮台舞》与《青海波》，轮台在今新疆轮台县，是丝绸之路上的一个重镇，轮台舞蹈是当地的一种民间舞，据传日本小野篁卿写过这样一首诗：

“燕子山里食散，莫贺盐声平回，共酌蒲桃美酒，相抱聚蹈轮台”。（常任侠《丝绸之路与西域艺术》“此歌传为小野篁卿所作”）。

据任半塘先生考证：该舞是天宝年间，封常清西征时从轮台带回的，后经加工，流行于一时，至五代而不废。该舞在唐时传入日本，先为四人舞，后改为童舞。随后，日本对此舞又作了更大的变容，把轮台舞与另一西域舞《青海波》合而为一，形成一个新的舞蹈。

《青海波》一舞在日本上层社会是风靡一时的，我们在紫式部《源代物语》中就能见到。如《源氏物语》第七回：（P154）

“源氏中将所表演的舞蹈是《青海波》，对手是左大臣家公子头中将……阳光照人，鲜艳如火，乐声鼎沸，舞兴正酣，此时两人共舞步态与表情异常优美，世无其比，源氏中将的歌咏尤为动听，象佛国里的仙鸟迦陵频迦的鸣声。”

这里对《青海波》的表演形式及姿态进行了描述，《青海波》舞在宫廷里颇受贵人欢迎，演出规模也相当隆重：

“……朱雀院行幸那一天，亲王公卿等所有的人都随从，皇太子也参加，管弦的画船在庭中的池塘里游行回旋。”

“……高高的红叶林荫下，四十名乐人绕成圆阵。嘹亮的笛声响彻云霄，美不可言。《青海波》舞人源氏中将的辉煌姿态出现于其间，美丽之极，令人惊恐。”(184)

《青海波》在平安朝宫廷里颇受上层贵族欢迎。后来日本把《青海波》与《轮台》合二为一，以《轮台》为序，以《青海波》为破，《大日本史》载：

“轮台，盖西域乐也，新乐、中曲、四帖，各十六拍。本曲为序，青海波为破。本曲初与青海波共入平调”。

日本把《轮台》与《青海波》结合在一起，可能是认为二舞都是出自西域少数民族的民间舞，风格相近，故合二为一。两舞联姻，功妙地运用了唐代大曲的序、破、急的结构，使之成为一个和谐的整体，堪称是一个成功的创造性的变容。

⑥《踏歌》与《盂兰盆舞》

踏歌是我国民间一种历史悠久的自娱性民间歌舞。《西京杂记》载：“连臂踏地为节”。日本的踏歌见于《后汉书·东夷传》载：“辄数十人相随，踏地为节”。是踏歌比较早的记载，唐代踏歌盛行于一时，从许多诗人留下的记述中可以想象当时的盛况。刘禹锡《踏歌行》写道：

“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行。……新词宛转递相传，振袖倾鬟风露前。月落乌啼云雨散，游童陌上拾花钿”。

储光羲《蔷薇》：

“连袂踏歌从此去，风吹香气逐人归”。其歌舞场面跃然纸上，还有的诗人对踏歌的舞容作了一定的描绘，如李白《上云乐》：“淋漓讽沓，进退成行”。

从以上零星记载可大约知道：古代的踏歌多为女子集体舞，舞者穿裙，佩环珠，手挽着手，进退成行，类似于现在的青年圆舞，舞起时舞者踏着节拍左、右、前、后同时踏脚、跺脚，此时环佩相撞，发出有节奏的声响，更增添了女子舞的特色风采，此舞到了宋代仍很盛行，从宋词人的描写中我们仍可想见其盛况，如刘振翁《金缕曲》：

“陌上踏歌来何暮，收得黄云如土”。

鞠华翁《桂枝春》：

“柳青梨白，春浓月淡，踏歌椎鼓”。

晁　之《大堤》：

“常伴大堤诸女士，谁令花艳独惊郎，踏阳共唱襄阳乐”。

踏歌也传入日本，据郡司正胜先生说：

“天武天皇三年（公元 674 年）正月朔日，太极殿举行踏歌活动。持统天皇朱鸟七年（公元 693 年）正月十六日在宫廷由汉人演出踏歌”。

黄遵宪《都踊歌》：

“西京（日本京都）旧俗，七月十五日晦日，每夜旦索街上，悬灯数百。儿女艳装靓服为队，舞蹈达旦，名曰都踊，所唱皆男女猥亵之词，有歌以为之节者，谓之音头”。

摘所诗歌词：

“长袖飘飘兮髻峨峨，荷荷！
裙紧束兮带斜拖，荷荷！
分行逐队兮舞傞傞，荷荷！
往复还兮如掷梭，荷荷！”
(185)

日本原无踏歌活动，在唐踏歌传入日本之前，日本有歌垣活动，歌垣是日本的传统娱乐活动，男女求爱的一种表达方式，与我国西南少数民族的对歌求爱习俗相似，无舞，日本大林太郎在《稻作之神话》中说：“春季、秋季，青年男女登山对歌，求爱求婚的歌垣传统与同在照叶树林地带的中国西南少数民族中也存在。”日本对唐传去的踏歌非常重视，阴法鲁先生《从音乐和戏曲史上看中国和日本的关系》说：

“日本圣武天皇设置“内教坊”，令女伎专门学习唐乐与踏歌，踏歌也是唐从中国传去的”。(186) 唐代踏歌传入日本后与日本传统的歌垣逐渐融合，后来日本的歌垣也就叫踏歌了。例如日本每年正月十四、十五举行“踏歌节会”，男女都参加，第一天为男踏歌，第二天为女踏歌，与中国唐、宋时的踏歌就不太一样了。关于日本踏歌的舞态，据《舞乐旧记》载：

“舞者抬右足，一拍子踏下，然后左脚同样进行。”

踏歌在日本发展到后来，又进一步衍变为“盂兰盆舞”，据伊廷孝《日本音乐史》载：

“由于民众过于沉迷这种歌舞，所以在天平神护二年，踏歌曾一度被禁止，到了平安朝则一律被严禁……在都市里这种歌舞风气已经绝迹，而只在农村民间得以保存，后来演变成盂兰盆舞”。(187)

盂兰盆舞是盂兰盆节跳的一种舞。盂兰盆节是佛教节日，来自目连救母故事，源出自佛经，见于《佛经盂兰盆经》、《杂壁喻经》等。佛经著述自印度传入中国，再传入日本。据日本矶木太郎右卫门《京都漫步》（P107）载：

“盂兰盆节原不是日本传统节日，它是在日本久明天皇二年（公元 1300 年）随中国佛教传入日本的，盂兰盆或称作“乌蓝婆孥”为梵语的音译，其意为救倒悬，人们在七月十五日奉施佛僧之功德，为救先人亡灵倒悬之苦，故称盂兰盆会”。[188]

盂兰盆活动早在我国南北朝时就流行。例如颜之推《颜氏家训·终制篇》里有这样一段话：“及七月半，盂兰盆望于汝也”。

隋唐至宋这个活动没有断过，宋代盂兰盆活动有多种形式，其一为扎竹制的三脚灯，以祭亡人。[189] 其二，在祭祀活动中演出以孝子入地狱救母为内容的“目连戏”。[190] 随佛教传入日本的盂兰盆节活动都与中国差别很大。关于盂兰盆舞的形式，据郡司正胜先生说，是由平安时代一个叫“空也上人”编制的，原为宫廷舞，到了镰仓时代，逐渐转向民间，室町时代风行全国，盂兰盆舞的舞容，因地域不同略有区别，一般来说是圆圈舞，有的顺时针跳，有的逆时针跳。还有排列两行边行边舞的形式。伴奏的乐器有鼓、钲、三味线、胡弓，有的地区盆舞要唱歌，有的地区盆舞要念佛，还有的地区唱和赞，日本盂兰盆舞的名称也够繁多的，有阿婆踊、德岛金踊、日光和踊、墓踊、佃岛盆踊、精灵踊、石白踊、妻良盆踊、石岛盆踊等。日本的盂兰盆舞，自娱性强，音乐简单，动作也简单，男女老少皆易跳，且日本人喜穿屐，其踏地动作另有一番异国情致。

日本自平安时代起，一方面通过商人为媒介继续吸收中国的民间习俗乐舞，一方面主要是对唐代传入的乐舞进行消化整理，改造、变容，使之成为日本宫廷及民间的艺术养料。

日本接受中国唐代的燕乐，在奈良朝主要表现为宫廷雅乐，到了平安时代就变为宫廷行事了。日本每年的宫廷行事主要有正月的三节会，佛教行事、祭礼、新尝会、游戏乐舞、季节行事、宴会等。在这些宫廷行事中都要乐舞活动，而这些乐舞活动基本上都是唐代乐舞的变容。下面择其要者作一介绍：

正月的三节会即：元旦、白马、踏歌。

“元旦节会”是正月元旦皇帝向群臣颁发赐赏的宴会。宴会中进行的三献酒是一种复杂的礼仪。第一献酒后，乐人在门外奏国栖乐，并有伴歌，国栖即地方民，在门外奏乐，表示地方臣民向皇帝奉献艺能，归顺王朝之意。第三献酒后，宫廷雅乐寮的艺人站立庭中奏乐，这仿佛同我国古代宫廷的立部伎一样，门外左右两列乐人，边奏《春庭花》边走入殿内，乐曲毕，再奏《长庆子》退出。演奏的曲目还有：万岁乐、地久、贺殿、延喜乐。

“白马节会”即正月七日的宴会。日本古民崇信白马能驱除一年的恶气，

固有白马节。白马节的仪式顺序与元旦大体差不多，但表现内容不同。如第一篇献酒后，奏国栖乐。第三篇献酒后，内教坊的女乐出庭舞蹈。女乐由前大夫（舞台监督）导引，登上殿中一舞台，表演五个乐舞：皇帝破阵乐、玉树后庭花、赤白桃李花、万岁乐、喜春乐。

“踏歌节会”是男女群聚边歌边踏地的舞蹈，正月十五日进行，仪式同前一样，第一遍献酒，奏国栖乐，第三遍内教坊舞伎起舞，舞者四十人左右，舞妓在庭内形成圆圈作歌作舞。

从正月三节会中得知，百分之八十的乐舞皆是接受我国唐代宫廷燕乐，是对我国唐代乐舞的综合变容。

“游戏乐舞”即在相扑、赌弓、赛马会上进行的乐舞活动。日本把这种乐舞称为“胜负乐”或“胜负舞”。这些競技是分左、右双方来进行的，为此乐舞也分成左、右两方。比赛中哪一方胜了，就由哪一方的乐舞队作胜负舞，如相扑会，召集各地优秀选手进行比赛，双方选手分左、右方，左方胜了就舞“拨头”，右方胜了就舞“纳曾利”。据日本《舞乐要録》载，延长六年（公元 928 年）至保元三年（公元 1153 年）的十九次相扑节会上，大部分演的是“拨头”和“纳曾利”。

再如赌弓，即射击比赛，正月十八日在弓场殿上进行，决定胜负后，胜者方奏乱声，左方胜了舞“陵王”，右方胜了舞“纳曾利”，一般在射击、赛马之后，附带打球活动。在这种娱乐活动中一般演出的乐舞是兰陵王、拨头、纳曾利。

“季节乐舞”，是欣赏自然美的一种宫廷行事，如三月上已的曲水宴（唐代习俗），这时奏的乐是《桃李花》，欣赏樱花，也是在这个季节同时进行。据（《体源抄》十一下）记载：这时所奏乐曲为“春莺啭”和“最凉州”。日本古代长篇历史小说《源氏物语》花宴中还载有《春莺啭》和《柳花苑》。这种季节乐舞中还有从我国传去的民间习俗“七巧节”。在日本古代宫廷，“七巧节”是一个边眺望牵牛与织女二星会合，边进行手艺、诗歌、音乐比赛的活动。据仓林正次《民俗舞蹈》记载：“七巧节，女人们要演奏《苏合香》和《万秋乐》等乐曲。”

我国的九月九日重阳宴也传去了日本，成了宫廷行事，日本称之为菊花宴，这时要奏国栖乐和内教坊的女乐。据日本《乐家録》载：

“重阳宴时一般奏《承和乐》、《千秋乐》、《越殿乐》、《贺王殿》。”（以上均参阅日本上参乡祐康《宫廷行事和雅乐》，西山松之助《秘传与乐家》，三隅治雄《民俗与艺术之间》，仓林正次《民俗舞与踊》）”。

综上所述，我们可以得出一个结论，即平安时代是日本对外来乐舞文化消化、整理，并逐渐走向国风的阶段。平安时代的文化呈现出贵族式的特色。公元 894 年日本停止向中国派遣使者，整个国家处于关闭门户的状态，日本政府采取“摄关政治”，使平安朝文化艺术带有了浓重的贵族色彩。佛教中的密教成为平安贵族的信仰。密教的内容是保佑贵族现世的一切欲望，如加官进爵，扩大庄园等，它迎合了平安贵族的追求的愿望。尽管日本采取了闭关锁国的政策，不再与中国大陆进行交往，但汉诗、汉文在平安朝贵族们中间仍然盛行，象《怀风藻》、《凌云集》、《文华秀丽集》、《经国集》等都是贵族在仔细玩味品赏着中国文化，它与飞鸟、奈良朝的人那样如饥似渴，不辞险阻赴唐学习的劲头不同。平安朝的文人喜欢沉湎于观花赏月、渔猎女色、醉心官位生活。在艺术方面的表现则是显示出绮靡柔婉的女性特点，缺乏男性的阳刚之气，由这些人将不同特色的外来乐舞逐渐统一日本审美的格调之中，因此，这一时期乐舞明显带有贵族文化特色。

第五节　从镰仓到江户时代唐乐的后续影响

一、　镰仓幕府时代的艺术——田乐

1、田乐

“田乐”是日本镰仓时代武士阶层喜爱的乐舞艺术，它是唐乐自飞鸟、奈良朝传来之后，经过平安时代贵族阶层对外来乐舞文化咀嚼、消化、积淀下来而产生的表现艺术。也可以说，它是受唐代散乐影响而产生的新的日本传统乐舞艺术。

“田乐”在镰仓时期的兴起，是与武士将军北条氏的喜好分不开。在当时，所有的艺术都处于低调阶段，只有田乐倍受青睐。日本书籍《太平记》中记载，当时“不分贵贱，都热衷于田乐”。田乐师的待遇也是非常优厚的。日本的“田乐”是在“散乐”基础上形成，散乐原从中国大陆传去，它在日本奈良朝东大寺大佛开光仪式上演出之后，便成为历代寺院中的仪式乐舞。

“散乐”在中国起源较早，在周代时就已形成，在当时它泛指各种不同的民间歌舞，在中国古代乐舞史上，散乐因时代不同，所包含的内容也不同，在周代，它泛指各类民间舞，而在汉代，它则指一些俗乐、百戏，到隋唐时代，它则包括杂技、幻术，以及各种民间歌舞。日本接受的中国散乐，基本是指隋唐时代民间歌舞、杂技等艺术。散乐传入日本的时间大约在奈良朝，经过平安朝，镰仓时代之后，散乐在日本已发生了极大变化，甚至可以说变得面目皆非

了。日本音乐史学家伊庭孝这样说："平安朝后期，一些极其淫猥的节目也与曲艺一起进行表演……此类散乐后来终于被禁止入宫"[191]中国的散乐，其表演形式在镰仓时代与日本传统乐舞"田乐"结合在一起，产生一种新的艺术"田乐能"。其实，日本的"田乐"与中国民间歌舞"秧歌"非常相似，都是一种围绕农耕种植而展开的一种祈丰收歌舞，"田乐"在日本的最早表演是一种插秧歌舞，表演者头戴花笠，脚蹬高腿木屐，边歌边舞的形式，舞蹈动作均是对插秧等劳动作的直接模拟，有鼓、笛等乐器伴奏。它的表演形式有些与中国东北海城地区的秧歌相似，海城地区的秧歌也是源于插秧的民间歌舞，这种不同地区的相同歌舞现象，可能由两种原因造成，一是相同的农耕文化圈，相同的种植业造成相同的思维观念，二是作为一种稻作文化伴随着人员迁徙，文化流动而对日本列岛产生的一种影响。这毕竟是一种猜测，因史料的缺乏，对此不敢冒然断定，不过，从它们都是围绕稻作文化而展开，田乐表演时，表演者脚穿高腿木屐与中国东北秧歌的踩高跷的表演方式等相同性来看，在日本的"田乐"和中国的民间歌舞之间一定会有蕴涵着的源远流长的相互影响、交流的传承关系。

中国的民间歌舞"秧歌"一直是中国民间社会中最活跃的民众娱乐形式，它由简到繁不断发展，几千年来经久不衰，甚至在今天，仍然是中国民间最活跃的歌舞艺术之一。在中国古代，它被包孕在散乐范畴中，受中国散乐影响的田乐，在镰仓幕府时代突然倍受武士阶层的喜爱，并不是说，武士开始对种田栽稻的农耕仪式乐舞感兴趣，而是由农耕祭礼歌舞发展而来的表演艺术中被注入了一定层次的精神文化内涵，它能充分体现日本武士阶层的精神面貌与文化修养。新产生的"田乐能"是一种杂糅儒家礼教，佛家禅宗，本土神教三者合一的乐舞艺术，这种源于"散乐"，发展为"田乐"，提高为"田乐能"的乐舞艺术是镰仓时代的统治阶段，凝聚武士力量的精神武器，在统治阶层的倡导下，"田乐能"成为镰仓时代武士阶层欢迎的表现艺术。日本音乐史学家伊庭孝说："田乐中所用的乐器有大型田乐鼓、腰鼓、振鼓、铜钹子、偏木之类。其大小各种鼓均属于附有系带的阿拉伯、叙利亚系统的鼓类"[192]一语点明，日本的"田乐"是一个混血儿，它是与海外文化艺术交流之后的一种艺术，不仅它的表现形式是受到外来影响，它的乐器伴奏也有中亚、西亚的乐器，由此可见古丝绸之路文化交流的领域之长，日本接受了古丝路传来的文化影响而推进了社会的进步。

2、田乐的内在精神气质

"田乐"是能够表现武士精神的乐舞，镰仓幕府时代是一个充满武士精神

的时代。武士精神被通称为“武士道”，它是一种武士所应遵守的行为道德的准则，是一种受外来文化影响，经过咀嚼、消化，与本民族传统审美观念相结合而形成的一种国民精神。武士阶层从平安时代开始形成，到镰仓时代兴盛起来，它由镰仓第一代将军源赖朝建立，源赖朝是日本历史上著名的铁将军，为维护武士政治的统治，他建立了武士“御家制度”，分给效忠自己的武士很多田地及特权，他将土地与军事紧紧联结在一起，使武士在军事上、经济上完全依赖将军，构成主仆一体的紧密关系。但是，光凭物质的维系还不够，源赖朝深知物质维系只能栓住身而栓不住心，要使武士全心全意效忠，就要有精神的力量来维系，这种精神力量便就是武士精神，他将中国宋代的禅宗与武士道杂糅在一起，创造出武士信条；如：忠诚、自我牺牲、廉洁清白，尚武、节俭等，也就既要求武士有精湛的武艺，又要求武士有谦和礼让的美德。镰仓各代统治者所执行的这一治国方针，使武士成为社会的军事贵族阶层，对安定国内局势，抵御外患发挥了重大历史作用。

镰仓时代，正值中国宋、元时代，当时的亚洲局势比较严峻，朝鲜半岛由高丽朝统治，中国北部由金统治，南部由南宋政治，当时，蒙古铁木真统一了游牧部落，号称铁木真之后不久，便骑马挥戈，四处出击，成吉思汗先后占领了中国北方，降服了高丽，平定了云南和西藏，继而又进军中亚、西亚，他率领的军队如旋风席卷，很快成为世界霸主。他的后代忽必烈更是智勇过人，他统一了中国，定国号为元，建国后不久，便开始对日本进军；他先向日本镰仓幕府提出建交的要求，遭到拒绝，便出击日本，镰仓幕府，便不惜一切纠集武士，进行抵抗，忠诚可靠，自我牺牲的武士精神在抵御外来侵略中发挥了巨大作用，所向披靡的金戈铁马终未能挺进海岛，“弘安之役”成为炫耀武士精神的成功战役。自此之后，武士精神便被发扬光大。后来又与中国儒家礼教思想进一步结合，使武士道精神更加深刻化，成为日本独有的国民精神。

在这样的历史背景下，镰仓幕府时代所有的文化艺术都在追求这样一种精神，它所呈现出来的文化艺术特色与平安时代完全不同，平安时代的文化艺术追求一种细腻柔和、温良谦恭、风花雪月式的谦谦君子式的风格，而镰仓时代的艺术风格则是粗线条的、充满阳刚雄建的男子汉气概，他们对无病呻吟、凄苦哀怨的艺术作品不感兴趣，而喜欢内涵刚劲的“田乐”。“田乐”是凝聚武士力量的代表乐舞，也是这一时期的代表性乐舞，是日本将外来文化、思想、乐舞与本民族文化、思想、乐舞很好结合成为反映本民族精神的乐舞艺术的典范。除此之外，其它所有乐舞艺术都处在不受重视的、苟延残喘的状态之中。

二、室町幕府的乐舞艺术——能乐

1、室町时代的能乐

室町时代是继镰仓幕府时代之后又一武士时代，这一时代的代表性乐舞是“能乐”，所谓“能乐”是有歌有舞的戏剧，它追求艺术的音乐性舞蹈性，并以此为能乐的美的准则。也是日本演艺剧的一种假面舞剧，它强调艺术的情节美、造型美、绘画美、音乐美，突出一个“情”字，表现亲子情、爱情等不同类型的人物情感。

“能”最初由表演者自编、自导、自作词、作曲，并且自演，后来才有了不同分工，有了专职人员。它经过“能乐”大师观阿弥、世阿弥的整理达到能乐表演的顶峰，并且，也形成了一套能乐的美学标准。

“能乐”是一种面具歌舞，日本很早就有戴面具而舞的传统，众多学者认为它受了中国吴地伎乐的影响，早在大和时代，中国南方的吴乐经由朝鲜半岛的百济国传入日本，被日本称之为“伎乐”，在日本奈良东大寺正仓院内有200多具樟桐木制和干漆制的假面。在这些面具中，除了狮子和迦楼罗之外，其余都是人面。从面具造型来看大部分是中亚、西亚的胡人形象。除了这些外来的胡人形象的面具之外，还有不少日本传统舞乐面具，这其中也有不少人面和兽面，如“龙王面”“纳曾利面”、“八仙群”、“拨头”、“还城乐”等，此外，还有伸舌头的老妪“胖面”和老翁的“唉面”。“能乐”面具与伎乐面具形象虽然不同，但日本学术界公认它是受了伎乐面影响的产物，能乐面有：“翁面”、“鬼神面”、“怨灵面”、“女面”、“男面”等。在能乐表演中，面具的不同方位，不同的程式化动作，代表着不同的思想、感情、情趣。如面具朝下，表示悲哀，面具朝上表示喜悦。能乐表演强调演员通过不同假面动态表达不同的心理活动。

能乐与伎乐、舞乐面虽然同是假面乐舞，但它们却有着不同来源。伎乐面纯粹是外来的产物，舞面乐是直接对唐代歌舞戏的模仿，而能乐面则是日本化了的面具。尽管能乐面是日本化了的面具乐舞，但它的表演程式却依旧沿袭着唐代歌舞大曲的程式，如“序、破、急”的结构。唐代大曲的结构是：序一是乐器独奏或轮奏的不同曲调，此时表演者不歌不舞；中序一曲调放慢，只歌不舞；或者有些抒情舞蹈；破一节奏加快，以舞为主；急一节奏更快，舞蹈进入高潮。

日本能乐美学家世阿弥将这一结构运用于能乐中，但他没有僵死套用，而是以“导入——发展——终结”来表现序、破、急的结构。能乐的表演基本按

照这一程序进行，如“五番能”（即指神、男、女、狂、鬼）初番指神灵，又称胁能；二番指武士；三番指美女；四番指狂女；五番指恶鬼或天狗。在这些之间的表演空间中还插进一些狂言的滑稽表演。“这种演出的排列程序是能乐演出的基本理论，它是按照‘序、破、急’的原则排列的。”[193] 世阿弥在《风姿花传》中，十分强调序、破、急的排列结构。由此可见，能乐的面具形象虽已日本化了，但它的演出结构却仍然沿袭着唐代歌舞大曲的模式。能乐中还保留有“杨贵妃”的节目。唐代玄宗的贵妃杨玉环以“霓裳羽衣舞”为世所瞩目，唐代众多的日本遣唐使不会不有所闻。并将此带回日本。唐代诗人白居易曾对杨贵妃表演的霓裳羽衣舞歌作过注：“磬、箫、筝、笛、递相搀。击、抚、弹吹声迤逦。自注云‘凡法曲之物，众乐不齐，惟金、石、丝、竹，次序发声。《霓裳》序拍，亦复如此’。又：散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。注云：‘散序六遍无拍，故不舞也’。中序擘騞初入拍，秋竹吹裂春冰坼。注：‘中序始有拍，亦名拍序’。飘然转旋随雪轻，嫣然纵送游龙惊；小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。注云：‘四句皆《霓裳舞》之初态。烟娥敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮。注‘《霓裳破》凡十遍而终’。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。注：‘凡曲将毕，皆声拍促速，《霓裳》之末，长引一声也”。根据白居易在《霓裳羽衣舞歌》及其注中所说，《霓裳羽衣曲》的结构，基本是按照“序、破、急”的大曲排列程序进行的。

日本能乐中的“杨贵妃”是取自序、破、急三段体中的中序一段慢拍舞蹈。舞蹈情节取自白居易的“长恨歌”。其内容大致为，杨贵妃被缢死在马嵬坡之后，唐玄宗整日陷入哀痛之中，他派遣道士去寻找杨贵妃的灵魂，道士从天界寻找到地下冥府，最后来到蓬莱仙境，在那里遇见杨贵妃，杨贵妃边流泪边向使者谈起与唐玄宗的恩爱时光。杨贵妃边唱“在天愿为比翼鸟，在地愿为连理枝”，边作妙态无穷的舞蹈动作。这一段能乐被日本演艺界公认为“美丽的夜游之舞”。表演者身着华丽服装，头戴垂挂鬈带的步摇冠，显露出雍荣华贵的气质。[194]

在能乐当中“杨贵妃”的节目与唐白居易描绘的《霓裳羽衣舞》非常相似，从表演者穿着打扮到情节内容，演出结构均与唐代乐舞也都有着密不可分的关系。另外日本能乐的杨贵妃是以白居易的“长恨歌”而展开情节，从这一点也说明日本人民对唐代大诗人白居易的仰慕之情。处于东亚的朝鲜半岛与日本海岛上的人民非常仰慕白居易，他的诗风靡于两国社会，日本文坛认为白居易的诗具有“移情”作用，尤其在平安朝时代，在嵯峨天皇的带领下，文人们都喜

欢吟诵白居易的诗，模仿他的写作方式，白居易的诗成为上层贵族品赏玩味的高雅文化，在历史积淀的作用下，几百年之后的室町时代的能乐中便有了“杨贵妃”的艺术结晶。

2、能乐的文化背景

能乐是室町时代的产物，室町时代是继镰仓幕府时代之后的又一武士时代，但它的社会体制与镰仓幕府有很大的不同。镰仓是公、武两家分别执政的时代，而且，武家统治权比公家高，公家是代贵族阶层的遗存，武家是新兴的统治阶级，公家享受着高官厚禄，却没有实权，武家掌握着政治实权，它实行统一的专统统治，使镰仓时代呈现出兴旺发达的稳定的社会局面。而室町幕府时代则不同，武家势力逐渐软弱，公家权力逐渐加强，出现了公、武权力不明的历史局面。并且，公、武两家截然不同的文化，在此时得到相互容纳，室町的武士阶层逐渐蜕化变质，它一反镰仓时期武士所提倡的节约、简朴、注重清白的优良作风，开始追求奢侈淫靡的享乐生活，如足利义满大肆修建亭台楼阁等。追求享乐、挥霍无度，使室町时代出现财政紧缩、物质不足的贫困现象，贫困造成了另一新族的产生，即倭寇，它成为海上丝绸之路贸易交往的最大障碍，他们不仅走私于中国、朝鲜之间，还经常掠夺中、朝、日三国之间的商贸财物。明朝为此感到头痛，为保障海上丝绸之路的贸易顺利交往，明朝统治者重贿足利义满，足利义满为挽救财政空缺，与明朝签订“勘合贸易”之约，并联袂打击倭寇，进行贸易交往，当时用日本的剑、铜、扇、屏风、漆器与中国明朝的生丝进行交换，这一外交措施，使室町幕府统治的社会出现了安定局势。安定的局势使人们能够潜心研究各类精神文化，这一时期，儒学的研究、佛学的研究重又得到人们的重视，出现了对儒、佛理论深入研究的五山学派。除此之外，随着地方诸侯势力的强大，公卿文人的流落他乡，平民百姓物质生活的提高，精神文化生活得到了更为广泛的普及。同时平民阶层的形成、平民阶层的文化艺术也得到了发展，当时出现了御迦草纸，连歌，谣曲、狂言等平民文化艺术。御迦草纸是当时社会短篇小说的统称，连歌是有韵文的新兴文学，谣曲、狂言是戏曲艺术。谣曲后来成为能乐的脚本，狂言后来随能乐又进一步发展为戏剧艺术。能乐在室町时代是前代各种歌舞艺术的集大成者，成为室町时代的人们喜闻乐见的消遣性艺术。

三、德川幕府时代、江户时代的乐舞艺术——歌舞伎

1、歌舞伎艺术

德川幕府时代、江户时代的歌舞伎一直被认为是日本本土乐舞艺术，其实

不然，它是历史上乐舞艺术交流积淀的结果。从日本历史发展来看，从大和时代起，历经飞鸟、奈良朝一直到镰仓、室町时代，是日本与大陆文化交往的时代，中国大陆的文化艺术全方位地影响了日本，促进了日本文化艺术的发展。自从德川时代开始，有些人认为日本停止了与中国大陆的交流，而开始了与西方社会的交流。但是，这一时期，虽然西方的葡萄牙商船驶来与日本列岛进行军火贸易，但它们之间的文化交流并没有形成一个气候，只有基督教和伴随基督教而来的管风琴在日本落下了脚跟，但它们没有得到日本天皇以及上层贵族的推崇，其影响仅限在教堂里。

相反，中日之间官方交流虽不那么频繁了，但是，伴随着民间贸易的交往，大陆的民间歌舞仍在源源不断地传入日本各岛屿，中国明、清时代的民间歌舞、地方小戏，昆曲、京剧等戏曲艺术也直接或间接地影响了日本，这些民间歌舞再加上汉、唐时期传入日本的乐舞艺术积淀，促使了日本艺术产生系列效应，其结果，就是促使了歌舞伎的形式。

歌舞伎是日本江户时代产生的戏剧表演艺术，它与日本的舞乐、能乐、人形净琉璃构成日本传统乐舞的四根支柱。歌舞伎艺术产生于德川幕府时代，兴盛于江户时代。它是由于市场商业的繁荣、市民阶层的出现而产生的新的艺术品种。说它是新品种，其实并不准确，它是集名家艺术之所长而长年积累的结果，它最早源出于日本的一种祭祀艺能“风流歌舞”。日本的风流歌舞是受中国大陆民间祭魂歌舞盂兰盆舞的影响而形成，而盂兰盆舞又是受汉、唐民间歌舞——踏歌的影响而产生的佛教舞蹈。踏歌在日本乐舞发展史中得到了不同演变，它经历了踏歌——风流歌舞——风流歌舞伎的演变过程，最终成为反映市民阶层的生活与市民心态的代表性艺术。

2、歌舞伎舞蹈动作与禹步

①歌舞伎的六方

歌舞伎中有六方之艺，是一种登场开始的动作手臂及腿动作幅度较大的、夸张的舞姿，与京剧中的起霸可能有渊源关系。“六方”舞姿在歌舞伎中主有几种：第一种：“飞六方”，类似劈叉动作，在歌舞伎的“劝进帐”中有这类动作。第二种“丹前六方”，表现明快情绪的舞姿；第三种“抓六方”，一种模仿抓爪的握拳姿势，歌舞伎“义经千本樱”的第二段中有这种舞姿表现。第四种“倾城六方”两脚走八字舞步；第五种“游泳六方”象是游泳姿态的舞蹈动作。第六种“座六方”，舞者跽坐于地，两手臂做大幅度摆动动作。

这六种舞姿形态至今在歌舞伎中运用。它们有着共同的艺术特征。六方舞姿不仅在歌舞伎中运用，在人形净琉璃和民俗艺能中也常常出现。在人形净琉

璃中，它基本上是手舞，其它在民俗艺能中有六方舞姿，在陆前法印神乐中有六方舞步，地方　子中有六方乐曲、踏飞六方的舞姿。

六方舞姿被日本常常利用是有其深刻的文化背景，首先从六方的语源来看，六方通常代表着东、西、南、北、上、下、六个方位，舞者在这个六方位中间手舞足蹈，拓宽了舞蹈表现的空间。此外，六方舞步还内藏着巫术的含义，在猿乐艺术中，舞者的六方舞步还带着镇压恶魔之义。这种最初的拜六方，镇压恶魔的宗教仪式舞蹈发展到后来被吸纳进各种不同的舞蹈形态之中，在歌舞伎艺术中，成为手臂、腰肢与足踏巧妙结合的一种新型的复合式的舞姿形态，它在歌舞伎表演时，演员在花道上出场、退场时使用。

②六方与反闭

六方与反闭有一定的内在联系。根据《广辞苑》所说：日本的反闭："贵人出行前，阴阳师所进行的一种呪术，是一种特殊的足踏方法，它能够驱邪扶正，开辟幸福"。《平家物语》卷三也载："所谓阴阳师，做一种称作'反闭'的足踏步法"。关于'反闭'，折口信夫说："反闭一词，经常出现在中国书籍当中，如玉女从天而降反闭。根据这一传说来判定，反闭是从黄帝时代已开始运用的口诀"。[195] 六讲中说："黄帝与蚩尤之战，蚩尤铁身，黄帝箭射不进，黄帝仰天求助，玉女从天而降反闭，蚩尤铁身溶化，不战而败"。由此而知，反闭可能是从中国传去的。

中国的反闭也具有一种巫术作用，根据明代天启元年（1621 年）茅元仪《武备志》所说，它是程序较为复杂的巫术行为。在进行反闭局的巫术行为时，场地面积需要室内六尺，庭院六步，露天广场六十步，并用桑柴灰画出八卦阵和中央区域，以确定东、西、南、北的方位，然后由巫师划出天门、地户、人门、鬼门、日门、月门、水门、日门等八门。在中央区域还划出北斗七星。人们根据不同祈愿，从各门走入局中，由巫女带领，巫女边走局步边唱呪文，走进中央区域的北斗星座时，巫女浑身抖动，大口吸气叩齿，唱愿词，走禹步以示护北斗星辰。祈祷做完，巫女退出各门，这被称为"玉女反闭局法。"[196] 在作法中，巫女走的禹步与阴阳变化有关，人们的一切行为，如出行、办事、取吉利等都要请巫师走这一局步。所谓"反闭"就是将凶状转向吉状的意思，它与中国的道教有密切的联系。日本原封不动接受了这一宗教文化的影响。基本沿着这一模式从事宗教仪式活动。"反闭"在日本各种礼仪场合及民俗艺能中经常出现，如阴阳道祭，出行礼仪、相扑、赛马、赌弓等活动上经常举行。它是接受了中国道教影响，阴阳师在这种场合所进行的反闭，具有扭转乾坤，转阴为阳、转凶为吉之意，就与中国道教的走"八卦"（步罡）非常相似。折口

信夫在《日本艺能史》六讲中说："日本艺能中的第一个功能是镇魂，也即反闭"。他认为反闭即为镇魂。他还认为神乐、猿乐、幸若舞、歌舞伎、花祭都与"反闭"有关系。"反闭"的基本舞步是：左右左，或右左右，走三步，重复三次，成为三三九的形式。它与中国的踏北斗七星的步法相近，走的步法称之禹步。禹步源于中国夏朝大禹治水的事迹，也是中国秦、汉以前经常使用的一步法。4 世纪葛洪在《抱朴子》一书中记禹步："前举左、右过左，左就右；次举后，右过左，左就右；如此三步，当满二丈一尺，后有九迹。"在道教体系的祭礼活动中，禹步是道士基本步伐，也称为"踏罡步斗"。禹步就是踏着北斗七星图像走的舞步。在日本文献中出现的"反闭"一词，其含义与禹步相同。可以说，日本的反闭，几乎是对中国道教仪式中巫步的完全照搬，日本的歌舞伎表演大多取自"六方舞姿"，而六方又取自道教仪式中的"反闭"，而"反闭"又来自"禹步"，如此这般地溯根求源，就可以得出一个结论，德川幕府时代、江户时代产生的新艺术歌舞伎，也与中国大陆的文化影响密切相关。

3、歌舞伎艺术产生的历史文化背景

德川幕府时代是日本历史上第二个武家政治统治的时代，如果说镰仓、室町时代是转折时期，它类似于中国动荡不安，战无休止的魏晋南北朝。那么，德川幕府时代就有些象中国的隋朝社会，德川时代的织田信长，丰臣秀吉平定了战乱，完成了统一大业。也有学者称这一时代为战国时代或安土桃山时代。织田信长统一日本后，在京都设都，他以枪、炮、军舰武装他的军事力量，清除各路障碍，设立"乐市"、"乐座"，调整城市商业网络，允许基督教在日本国内的传播，使西方文化涌入日本，丰臣秀吉是继织田信长之后的又一统治者，尽管他为了勘合贸易，出兵征讨朝鲜、中国、菲律宾遭到挫折，但他的提高下层武士地位的政策使他深得人心。在他的统治下，下层武士的身份提高，城市的发达，商业的繁荣，商人阶层的兴起，都成为促使歌舞伎艺术形成的重要因素。到了江户时代，由一位精通历史的军事家德川家康统治日本，他发扬武家政治的传统，采取儒家礼教的统治方法，用武力削弱诸侯力量，控制大名的权限，保持与海外各国如中国、荷兰、英国等欧洲之间的贸易关系，在长崎设点与中国保持通商关系等措施，使日本出现长达 200 多年的和平、稳定的局面。但是，"岛原之乱"之后，德川家康采取了"闭关锁国"的政策，也维护了一段的安定局面。"闭关锁国"之后，德川幕府更加以儒家礼教来治国治民，当时社会出现许多复古流派，"雅乐"得到复现，此外，市民文艺也大量涌现，如俳偕、小说、净琉璃、和歌、连歌、能乐等，在这样的历史文化背景下，歌舞伎艺术得到了极大发展。总之，歌舞伎艺术是以中国大陆文化艺术影响的主

要因素再杂　本民族政治、历史、文化、审美情绪等各种因素而产生、兴盛，不能排斥它所内含的外来因素。

第六节　日本古代乐舞艺术之美

综上所述，古代日本乐舞史是一个与外来文化不断进行交流的历史，从历史上来看，它对外来文化，尤其是对中国的汉、唐文化的依赖非常大。日本的乐舞交流史大致分三个时期：大陆乐舞传来之前的本土乐舞；乐舞文化交流时期；以及对外来乐舞文化的消化变容时期。外来乐舞大规模地传入日本之前，乐舞基本上是土生土长的，但也有一些朝鲜半岛以及通过朝鲜半岛与中国南部交往的乐舞，但这种交往是极其稀少的。飞鸟时代，日本建立了以天皇为统治的国家，从此开始与隋唐频繁往来，日本大规模地学习了隋唐宫廷燕乐和朝鲜半岛传去的乐舞，制定了系统的宫廷雅乐。日本的奈良时代是与中国进行交往的最鼎盛的时期，19 次的遣唐使历经千难万险来到大陆，学习大陆的先进文化，中国唐代的宫廷“燕乐”民间“俗乐”、“散乐”以及佛教乐舞大批涌入日本国土，成为日本乐舞艺术的主流，充实了日本乐舞艺术的主流，丰富了舞蹈种类，促进了日本乐舞艺术的发展。日本后世产生的新的艺术品种，如猿乐、田乐、能乐、狂言、歌舞伎等都受到了巨大影响。日本的乐舞在不断受到外来文化，尤其是中国汉、唐文化的冲击，再加之本民族的思维定势逐渐形成了自己特有的舞蹈美之风格。

日本舞蹈美的总体风格是，动作平稳，节奏缓慢，舞姿柔和但包孕着一种内在的强力，舞蹈很少有腾踏跳跃等激烈的动作，舞蹈姿态一般表现为屈膝半蹲、坐腰、后背挺直，臀部下垂，五指并拢。舞蹈行进时，全脚掌着地，拖地而行，表现出一种对土地的眷恋之情。此外，它也注重一些肩、臂的动作，在日本神乐、舞乐、能乐中，都可见到那些独特的肩、臂动作，在“能乐”中，表演者的服装袖子很长，观众看不见手腕的动态，于是形成一种隔袖观其肘臂动态的欣赏方法。日本传统舞蹈中脚的动作也比较独特，且含有许多内在的深刻意义，它能通过舞者脚踏舞台地板的声音给观众以各种不同的感觉。在日本的“能”、“狂言”中常常可以见到舞者腾高跳跃之后，落地以膝着地的动作。日本“能”的鬼戏中有这样一个剧情：汉代宫女王昭君嫁给匈奴时，带去了一枝杨柳枝，君王（汉元帝）在镜子中看到了枯萎的杨柳，也看到了昭君和呼韩邪单于的影子，单于在笛子、哨子的伴奏声中登场，他双脚踏地跳跃，以膝着地并发出声响，这一动作表现了单于狂暴的性格。这是以“力”为基本动态

的艺能，使人见之产生敬畏之心。日本能乐大师世阿弥曾阐述过日本舞蹈动作是一种力的表现理论，在《风姿花传》一书中，还对“力”的舞蹈动作进行划分，认为优美的、舞蹈化了的“力”的动作是表现神的动作；丑陋的、扭曲的“力”的动作代表鬼魂的动作。另外，世阿弥还对“能乐”的表演理论进行过深入地研究，他说：“动十分心，动七分身”。他认为，只有表演者充分调动了心劲，才能更好地支配身体动作，使演技达到一个高水平。

日本舞蹈美学风格是在长年累月的岁月磨砺中产生的，它的形成也和自然、社会、政治、经济等环境脱离不开，日本舞蹈美的形成与以下几点要素分不开。

①稻作文化影响了日本人性格的形成，也即决定了日本人亲自然，亲植物的温和儒雅的性格，使它与驰骋在辽阔草原上的游牧民族的性格完全不同。

②日本是偏于远东一隅的岛国，它四面环海，境内多山路，平原极少，它没有巍峨、险峻的高山，没有浩荡磅礴的大江大河，气候温暖湿润、充沛的雨量，葱绿的树木，千百年来，使生存在这种自然环境和气侯之中的日本人养成了温文儒雅的民族性格和纤巧和谲的文化特征。

③四面环海的天然屏障，使日本很难遭到外族人的侵略，它拥有一个不受外界干扰的封闭环境，这种环境形成了日本人的民族集团意识，有着强烈的、内外分明的意识，在对待外来文化方面，他们更注重实用性，只要有用，就全盘端来，如他们借鉴了中国儒教治国方针，完善了“大化革新”，制定了律令制度，保障了社会稳定，统治地位得到巩固。

④瀚海屏障，也是造成日本人从不拒绝外来文化的重要心理因素，他们拼命学习大陆文明，接受大陆思想观念，如“中庸之道”，它强调不偏不倚，淡泊清雅，逐渐形成日本本民族的审美传统。

⑤日本人重实际，它的思维方式与中国有很大差别，中国人重思辩、重理性，富有创新精神，是一种伸张性很强的思维方式。而日本人则是重视现世的实用，重保存，是一种循规蹈矩的思维方式。这一思维方式决定了他们的乐舞艺术多是对外来乐舞原封不动的保存，有着一条较少变化的传承线，这就使得汉、唐乐舞传到日本后得以保存下来的重要因素。

⑥日本的文化是复合型的，它的原始信仰以敬神为主，大陆儒学、佛学传入日本后，日本将之与神道很好融合，之后，形成日本特有的宗教文化。宋代，禅宗传入日本后，镰仓幕府对此给予了极大地扶持，成为建构武士精神框架的重要因素。禅宗的传入日本，对日本的乐舞表演、创作产生了极大影响，使日本的审美情趣透射出重精神、重自然、重闲寂、幽雅、简素等光彩，它也构成

日本艺术美的核心，后来的茶道、花道、武士道等艺术都体现出了这种精神。日本的古典舞蹈沉稳静穆、音乐凄怨单一，令人产生无穷妙想。郁达夫说日本艺术是："清淡中出奇趣，简易里寓深义"，点明了日本人的审美特征。而以上这些日本人的审美传统形成与千百年来接受中国大陆思想、文化、艺术的影响是分不开的。

第七章　海上丝绸之路乐舞文化交流（二）

——中国与朝鲜半岛乐舞文化交流——

第一节　古代朝鲜半岛乐舞的历史概况

古代朝鲜的舞蹈基本上分两大类，即宫廷舞蹈和民俗舞蹈。宫廷舞蹈源自于民间舞蹈，它还包括接受外来乐舞影响并将此与本民族的传统审美思想相结合而形成的雅舞，民俗舞蹈是对传统乐舞继承发展了的，广大平民百姓喜闻乐见的舞蹈，它多在逢年过节，祭神祭祖时表演，因而它的成分多含有与平民百姓生活密切相关的内容，如祭祀图腾、祖先，以期达到驱病逐灾、农业丰收的愿望。

从朝鲜半岛的历史发展来看，在朝鲜半岛血缘氏族社会形态最初分裂成三个国家之时起，亦即自公元前 37 年——公元 668 年起，朝鲜半岛分别由高句丽，公元前 18 年——公元 660 年由百济，公元前 57 年——公元 935 年由新罗割占，自此之后，朝鲜半岛本土民族舞蹈形态开始发生裂变，它带有了不同地区的文化特色，比如，北方高句丽的舞蹈带有刚健爽朗的北方游牧民族的特点；百济的舞蹈则带有娇媚阴柔之美的特点，这可能与中国南方稻作文化的熏陶有关；新罗舞蹈更多呈现出本土民族文化色彩。自朝鲜半岛三个国家相持鼎立之时起，战争与贸易交往使朝鲜半岛文化越发带有外来文化的色彩，尤其是高句丽和百济国与中国的北方和南方关系甚密，首先披上了中国文化的轻纱。朝鲜半岛的乐舞文化也自三国分立时起就开始向两条不同的道路发展，亦即向着宫廷舞蹈和民俗舞蹈方向发展。高句丽国、百济国、新罗国的分别沿着这两条不同的道路演变着，但它们之间又有着不同的特点，高句丽的宫廷舞蹈更多偏有儒教思想，在民俗乐舞方面更偏重于萨满教的信奉方式。百济国的宫廷乐舞更偏重有佛教思想成分，如伎乐，在民俗乐舞方面则多是对鹤图腾的崇拜以及围

绕稻作文化而展开的一些乐舞，如“农乐舞”、“羌　水越来”、“僧舞”、“钹舞”等。新罗国是后起国家，直到它最后统一了高句丽、百济为止，它一方面保持着自己本民族的传统，另一方面通过高句丽、百济国间接接受着大陆的乐舞文化的影响。

自三国分立时起，外来文化开始大批涌入朝鲜半岛，尤其对中国汉、魏时期的文化对朝鲜半岛影响较多，因此，这一时期的三个国家的宫廷乐舞多带有汉、魏时期文化色彩。到了公元 918 年以后，朝鲜松岳（开城）一带的豪族列强王建开创了高丽王国，他先后收复新罗，又灭了百济，最后统一了朝鲜半岛，高丽王朝的统治权一直维持到公元 1392 年。在这一段的统治期间，高丽王朝多与宋、元两王朝交往，它不仅接受了宋、明理学的哲学思想的影响，还接受了宋代宫廷队舞的乐舞结构的影响。这些在朝鲜王朝时记录的朝鲜宫廷文献《进馔仪轨》和《进爵仪轨》、《进宴仪轨》等几部著作中都有记录。不过，朝鲜王朝时期是对外来文化消化、加工、走向本民族化的转变时期，因此，这几部文献中所记录的宋代宫廷乐舞在名称上，或者在表演形式上虽然还保留着中国宋代宫廷队舞的特色，实际它的表演风格、表演的内容已经发生了较大的变化，已带有了浓郁的本民族审美思维定势。高丽王朝与中国宋、元之间的交往不仅有政府行为，而且，更多带有民间行为，它们基本围绕经济贸易而展开。宋代的对外贸易交往不亚于汉唐时期，不同的是，两宋时期的交通道路与唐不同，唐代与朝鲜的贸易交往的港口在北方的登州，两宋时，北方的港口被辽、金所占领，与朝鲜的交往迁移到浙江的明州。《宋史·外国·高丽》记公元 1032 年“高丽遣使言，欲远契丹，乞改途由明州诣阙，从之。”朝鲜王朝通过明州与宋代的官方和民间保持着密切的往来关系，明州成了“虽非都会，乃海道辐辏之地。”随着频繁的商舶往来的贸易交往中国与半岛之间的宫廷乐舞交流与民间乐舞交流日益繁盛。宋代的宫廷舞蹈多呈现道教色彩，如《太清舞》、《渔父舞》、《剑舞》等。高丽王朝接受了宋代的道教色彩甚浓的宫廷队舞的影响，如高丽朝宫廷里经常上演的“献仙桃”、“五羊仙”、“寿延长”等舞蹈。高丽王朝的民间舞蹈也是非常兴盛的，它一方面继承了前代的民俗乐舞，另一方面，在不断接受外来文化影响同时生发出新的艺术品种。民俗乐舞的传承具有一定的稳定性，它的变化漫长而缓迟，它与宫廷乐舞不同，宫廷舞蹈是被艺术家们赋予了新的表现形式与内容，并杂糅其它因素，产生出的符合当权统治者口味的贵族艺术。而民间乐舞是被广大民众当作一种本民族的历史而被口传心授、默默地、忠实地、代代传承下来。高丽王朝的乐舞基本是对传统民间乐舞的忠实继承，对中国宋代繁盛的民间艺术，尤其在勾栏瓦舍，茶坊酒肆里演出的那些

市民艺术好像没有太多的接受，从文献来看，这方面的记载也极少，文物考古方面的资料更是寥寥无几。但是，这并不能说明高丽王朝没有接受宋、元民间艺术的影响，我们从高丽王朝时期产生的新艺术品种“山台杂剧”来看，不能不说它是受了中国宋、元杂剧艺术的影响而形成的。其理由是，朝鲜半岛从建立国家之时起，就是在大陆传来的政治、文化思想影响下发展的，高丽王朝与中国宋、元的关系可以说比汉、唐时期更加密切，官方的、民间的贸易往来非常频繁，因此，就不能完全否认“山台杂剧”是受了宋、元杂剧的影响而产生的新的艺术品种。

朝鲜王朝是继高丽王朝之后的新的统治政权，它独尊儒教、力斥佛教。宫廷乐舞呈现出明显的儒家礼教色彩，如“觐天庭”、“受明命”、“荷皇恩”、“圣泽”、“六花队”、“曲破”、“莲花台”等舞蹈。 这些舞蹈主要以宣扬君权神授为内涵，把王权提到不可动摇的崇高地位，是控制世间一切的象征。朝鲜王朝的所有宫廷乐舞基本围绕这一思想而展开。它在大胆革新、改造的基础之上发展了前代的乐舞，使之加快了向本民族化发展的步伐，乐舞也多呈现中韩交流的结果，如“梦金尺”和“受宝箓”等作品。朝鲜朝时的祭祀方面主要有祭孔乐舞和宗教祭祀乐舞。祭孔的乐舞称“佾舞”，是沿袭了中国西周雅乐的表演体系，“佾舞”又分“文舞”与“武舞”，崇儒思想很重。宗教祭祀乐舞包括俗乐舞和佛教乐舞，这些乐舞主要在平民百姓中间流行。除此之外，还流行一种称作“祠堂牌”的民间舞蹈，它具有一定表演因素，舞姿较美、技巧性强是供人观赏、娱乐的表演性舞蹈。

朝鲜朝时是民族意识觉醒时期，半岛人们从盲目崇拜大陆乐舞，向咀嚼、消化方向转换，另一方面，客观原因在于是朝鲜王朝时发生的“壬辰倭乱”、“丙子胡乱”的政治动乱，使前代宫廷保留的大陆传来的乐舞艺术遭到了极大地破坏，想重新恢复原貌实属难矣。因此，战后恢复的宫廷乐舞，则是朝鲜朝人根据本民族的审美标准修复的，它早已与原来的宫廷乐舞相去甚远，从舞蹈动势、形态、内涵、风格来看，大陆乐舞影响的痕迹已变得非常淡薄，而民族色彩更加浓郁。另从主观原因来看，朝鲜半岛在悠悠岁月中主要依靠大陆的先进文明而得到社会的发展，待它文明发达至国富民强之时，其独立意识开始觉醒摆脱束缚，不再依赖，不再臣属相称，成为半岛人的一种愿望，朝鲜朝时的一场政治动乱，使之幡然醒悟，在自强自立的民族自尊思想触动下，将外来文化融入本民族文化系统中并成为积极、自觉的国民行为。

总而言之，在朝鲜半岛的舞蹈历史上，有两条大的舞蹈线索，即宫廷舞蹈和民俗舞蹈。而宫廷舞蹈又分成两条主线代代传承着，一是“唐乐呈才”，一

是“乡乐呈才”。“唐乐”，顾名思义即从大陆传来的乐舞，它在朝鲜半岛历代宫廷乐舞中占有很重要的地位。“乡乐”，则是朝鲜半岛本民族的产物，是经由民间走向宫廷的本土乐舞。在朝鲜王朝末期，朝鲜的“乡乐”又有了极大的发展，有了许多新创的作品，如“广袖舞”、“初舞”、“剑器舞”、“公莫舞”、“尖袖舞”、“春莺啭”、“万春乐”、“舞台山”、“响铃舞”等，从这些乐舞的表演名称、形式来看，它虽然隶属于朝鲜半岛的本土乐舞系列中，但仍不难看出它是受了中国大陆乐舞文化的极大影响。

在朝鲜朝时期，还产生了一种新的乐舞品种，即“妓房舞蹈”，也就是由女子表演的一种乐舞艺术，它相当于中国的女乐。“妓房舞蹈”的主要贡献是发展了半岛的佛教舞蹈。佛教是外来文化，它冲进半岛固有的文化樊篱，在千年岁月的流变中，逐渐沉积于半岛百姓思维底层中，然后逐渐形成符合本民族思维定势的佛教舞蹈，如“僧舞”、“蝴蝶舞”、“钹锣舞”、“法鼓舞”等。

以上对半岛乐舞历史做了粗疏介绍，从其历史发展来看，我们不难总结出朝鲜半岛乐舞基本上是在本土的，本民族固有的乐舞发展的同时，还大批量地接受了中国大陆的乐舞影响，它大体上可分为三个阶段：第一阶段是本土的原始歌舞；第二阶段是接受外来文化影响，第三阶段是对外来文化吸收、变容、融化为本民族的乐舞艺术阶段。如今半岛的乐舞艺术可以说是历史传统的延续，它虽然受到开放的世界文化的影响，其核心仍然是历史的、传统的。传统的儒教思想、佛教思想仍然是其乐舞艺术的潜在精髓，它构成了朝鲜半岛乐舞艺术的鲜明特点。而这一切的形成又不能否认它在历史上接受了中国大陆乐舞文化的影响，它是中朝乐舞历史交流的结果。今天，它仍在不断向前发展，不断接受来自世界各方文化的刺激与影响，但在它传统乐舞文化层面中已经深深积淀着厚厚的中国大陆文化成分是众所共知的事实。下面将分几节对此进行详细探讨。

第二节　朝鲜半岛的三国建立之前的乐舞艺术交流

一、箕子朝鲜时期的交流

朝鲜半岛位于亚洲的东北部，它与中国大陆的华北平原、东北平原相衔接，和中国的辽东半岛、山东半岛并列与渤海，黄海相濒邻。湿润温暖的气候、丰富的物产、充沛的水资源为东北亚古人类的生存与流动提供了良好的条件，生息在东北亚各地区的人们很早便开始了人员的迁徙与交往。

根据史籍记载，在东北亚文化圈中，朝鲜半岛人最先接受了中国文化的影

响。有学者指出："旧石器时代中期，特别是晚期，东北的古人类体质显著增强，族体迅速扩大，生产力也较前有了很大的发展，这为他们冲出小的天地，扩大活动的地域，提供了可靠的物质条件，因而，正是在这个时代里，他们进行了规模空前的迁徙和远征。他们从辽河流域走向黑龙江流域，并通过东北这条天然通道，络绎不绝地走向毗邻的朝鲜半岛，走向乌苏里江以东的日本海沿岸……成为那里最早的原始居民。"(196) 得天独厚的便利的变通条件，为人员迁徙提供了条件。半岛与大陆很早就有了文化交往。新石器时代的墓葬文化也显示了半岛与大陆两地的相同。"支石墓的大量存在证明了该历史时期生活在朝鲜半岛的居民与中国辽东半岛、山东半岛居民之间普遍存在着习俗、意识形态、建筑技术方面的一致性，这无疑是由此前长时间内的相互交流。"(197) 这些说明生活在朝鲜半岛的先民早在原始社会阶段就已与大陆人展开了文化交流活动。到公元前 21 世纪中国有史以后，两地域之间有了更频繁的交往，有关箕子避难朝鲜，并建国立业的记载就充分说明了这一点。

箕子为商、周交替时期的汉人，他最先率众东迁半岛，一些历史记载，如伏生的《尚书·大传》、朝鲜古书《三国史记》、《三国遗事》，高丽朝李承休所作《帝王韵记》中都有记载。朝鲜史书《海东绎史》记载了箕子赴朝鲜半岛的事迹："箕子率五千人入朝鲜，其诗书礼乐，医药卜筮皆从而往，教以诗书，使知中国礼乐之制，衙门官司制衣服悉随中国"。箕子为商末周初人，周武王建功立国后不久，周公旦以"制礼作乐"的政治手段将血缘宗法维系统治的关系确定下来。西周是我国乐舞发展史上形成的第一座高峰，其代表为"雅乐"。它不仅仅意味着对它前代各朝乐舞的汇集，而是带有更深刻的政治、宗法，历史的根源。周朝是我国古代社会文化模式转换时代，它有两个显著的文化特征：一是使中国传统文化具有了宗法文化特征，二是制礼作乐。我国系统的乐舞艺术肇始于西周，周以前的舞蹈一直处在自身的生命运动之中，自人猿叩别之后，人类逐渐摆脱了原始的粗野状态，其社会组织结构方式，婚姻演进方式，经济生活方式，还没有跳出原始文化的框架，包括祭神、祭祖以及巫术在内的精神生活，还属于原始文化体系，而到了周代，才出现崭新的文化风貌。乐舞艺术在周代形成了历史上的第一座高峰，它表明了人向更完善的人过渡。箕子亲身经历了商、周两代交替的变革时期，亲眼见到商王朝的败落，周王朝的兴盛，钦佩周武王治国办法，但生活在商朝的箕子不忍见商朝衰亡的惨景，遂率族众远离中原来到朝鲜半岛，并将周朝的礼乐体制纳入他建立的箕子朝鲜国的政治统治中。史书记载箕子迁至朝鲜半岛时带去了中国的诗书礼乐，但不见中国乐舞传布的记载，这一点令人感到遗憾，但是，箕子东迁后，在半岛实行族外婚

政策，使原始华夏族与朝鲜半岛的原住民血缘交融产生了新部族，也使中朝两国的文化得到了深入交流与发展。

二、卫满朝鲜与中国文化交流

卫满朝鲜是继箕子朝鲜之后又一汉人东渡朝鲜半岛后建立的国家。

卫满原为秦末汉初时的燕国人。早在秦始皇兼并六国时期就已有大量的燕、齐汉人逃亡朝鲜半岛，当时朝鲜半岛的箕子朝鲜、马韩、并韩等部族接纳了汉人。卫满是因汉初燕王卢绾叛乱，遭到刘邦镇压逃亡到半岛的汉人，他带着族众在辽东郡与箕氏朝鲜统治区的边缘地带落下脚跟，他在那儿积蓄力量，网罗人才，不久，便灭了箕氏朝鲜，建立了卫氏朝鲜。卫氏是一位能干的统治者，他在位期间将国土扩展数千里，在大量的汉人的支持下巩固了自己的统治地位，他的显赫功绩得到汉武帝的青睐，并与之建立臣属关系，但卫满不肯臣属，发动战争以示抗拒，最后被汉武帝击败，汉武帝以强硬的政治手段在临屯、乐浪、玄菟、真番设立了郡县制，保障了中原与半岛之间商路畅通，自此，中朝两国之间贸易交往正式开始，中国的丝绸、铁具、漆器、铜器运往半岛，半岛的土特产也进入中原。随着商贸的交往，中国大陆的汉字、汉儒思想、文化艺术地传入了半岛。

汉代是我国古代乐舞历史上的第二座高峰，其代表为“俗乐”、“百戏”。汉武帝是西汉王朝的鼎盛时期，强大的国威与富足的生活，激发了人们对来自各方文化的追求。丝绸之路的凿通，促进了东、西两方的经济文化交流，“四夷乐”、“胡乐”、“胡舞”、风靡于世。汉武帝设立了乐府机构，广泛采集民间诗歌乐舞，使俗乐舞文化达到了登峰造极的地步，同时也涌现出许多高水平的歌舞伎人，这些构成了我国乐舞历史的第二座高峰。汉代乐舞的典型代表为“俗乐”，主要有“杂舞”“角抵百戏”，“中外各民族乐舞”。汉代社会上上下下不同层次的人士均喜欢歌舞，从汉中原地区分离而去朝鲜半岛的移民，以及四郡设立后迁徙半岛的汉人，是不能不把汉代的文化、汉代的艺术带到朝鲜的。目前，韩国宫廷舞蹈中仍有“建鼓舞”，韩国国立国乐院博物馆里还陈列有“建鼓”、“祝”、“敔”、等乐器。建鼓是汉代著名乐器，汉画像砖上多有此种形象资料。击鼓舞称为“建鼓舞”，舞蹈时，人们用木柱穿过鼓的中部，将鼓立起来，舞人在鼓的两旁，边击鼓边作舞，舞蹈动作有蹲步扬臂击鼓，单腿跪地击鼓，后侧腰击鼓等，有时为了增添舞蹈气氛，舞人在击鼓的同时，还兼击铃、征、钟、鼙鼓等乐器。建鼓舞在汉代多为男子表演，动作急速而豪放，气氛紧张而热烈，目前在我国已失传，但在今韩国舞蹈中仍有保留，并且还在上演，

不同的是，此舞由群体女子表演，激越昂扬，震人心扉的鼓声与史籍记录的汉代建鼓舞的表演情形差不多，再现了中国古代建鼓舞的美。“祝”、“　　”是中国古代著名雅乐乐器，《诗经周颂·有瞽》记载“　　馨祝圉”，祝木空也。祝假借为　　字。《尚书益稷》：“合上　　”郑玄注：“　状如漆桶而有椎。合乐之时投椎其中而撞之。《旧唐书音乐志》：“　一方面各二尺余，傍开员孔，内手于中，击之以举乐”。

“　”为中国古代打击乐器。《诗经·周颂》记：“　磬祝圉”圉为假借字。许慎说文解字：“　，乐器，　揭也，形如木虎”。郑玄注：　，状如伏　，背有刻，　　，以物　之，所以止乐”。“　　”和“　　”乐器在目前中国民乐器中已不再使用，但在韩国的宗教祭祀活动中仍扮演着重要的演奏角色。

汉武帝在半岛设立四郡，使半岛与中国大陆文化交流达到一个高潮，汉字的广泛传播，汉文的普及使用都促使了文化交流高潮的形成。《古今注》记载的汉乐府诗《箜篌引》就是朝鲜半岛女子模仿汉诗所写的歌词。此外，汉代的民间宗教信仰如青龙、白虎、朱雀、玄武四神像，道家的五斗米思想，阴阳五行思想也传到朝鲜。随着中国的文字、物产、宗教服饰大量传入朝鲜半岛的同时，中国的乐舞文化也很有可能传去并影响那儿的乐舞艺术。在分析研究两国古代乐舞文化交流之时，我们还要了解半岛本土的乐舞文化概况，为此，下面再来看看半岛的三国建立之前的原始舞蹈形态。

三、三国以前的原始乐舞

这时期的乐舞基本上是土风乐舞，它包括三个种类：（1）狩猎民族的乐舞“熊舞”；（2）农耕民族的乐舞“农乐舞”；（3）巫舞。

“熊舞”是朝鲜半岛北方民族的一种图腾舞蹈。许多学者认为“熊”是通古斯族人的共同信仰，也可以说是游牧民族的共同信仰。朝鲜半岛的民族由多方组成。既有中国大陆迁徙去的农耕民族，也有北方草原游牧民族，更不少有从碧海岛屿迁徙去的海洋民族。人种结构的复杂也构成了文化的复杂，也就是说朝鲜半岛的原始乐舞既有游牧民族的乐舞文化成分，也有农耕民族和海洋民族的文化成分。我们从朝鲜半岛上生活的人的形体、象貌、肤色的不同，也可以看出不同的文化成分，如高鼻深目、皮肤黝黑、形体短粗的人种，显而易见地表明他们的祖先是分别从不同地区迁徙而来的，皮肤白皙、高鼻深目的人也许来自西北方，圆脸扁鼻，皮肤黝黑的人种也许来自南洋群岛。不同地区的人种迁徙到半岛的同的也同时带来了不同地区的文化，朝鲜半岛上的最早的图腾舞蹈“熊舞”可以说是北方民族的代表性乐舞。“熊”是产生北方地带的动物，在欧洲北部的早期社会里以及日本北海道阿依努族也多有信奉“熊”的图

腾舞蹈，在中国东北部也有信奉“熊”的，少数民族，如鄂温克族，达斡尔族、鄂伦春族等。“熊”是强悍力量的显示，原始少数民族面对自然束手无力，便假想借助“熊”的力量以获取超自然之力，他们将“熊”奉为氏族图腾，作为氏族的保护神。朝鲜半岛先民信奉“熊”，以及跳“熊舞”，其思想渊薮与北方游牧民族的思维定势是相同的。《三国遗书》（高丽朝一然撰）记载：“魏书云：乃往二千载，有檀君王俭，立都阿斯达，经云无叶山，亦云白岳，左白州地，或云在开城东，今白岳宫是，开国号朝鲜。……时有一熊一虎同穴而居，　祈于神雄，愿化为人。时神遣灵艾一柱，蒜二十枚曰：尔辈食之，不见日光百日，便得人身。熊虎得而食之，忌三七日，熊得女身，虎不能忌，而不得人身。熊女者无与为婚，故每于檀树下，咒愿有孕，雄乃假化而婚之，孕生子号日檀君王俭。”位于东北亚文化圈内的朝鲜半岛、日本列岛，从远古文化模式上来看有极其相似的地方，神生的儿子是人世间的最高统帅，这种传说是统治者麻痹百姓的一种政治手段，在中国远古历史上，许多统治者把自己拥有的权力视为“君权神授”，后世的儒家学派的为维护其统治，经常以“天不变，道亦不变”来阐述君权神授的皇权神圣不可侵犯的道理。日本的天皇、中国的皇帝、皇子，朝鲜半岛的神生子等，其思想根源是相同的，均处于统治的需要。朝鲜半岛的早期社会对“熊”图腾的崇拜，以及“熊舞”，是维护氏族部落政治利益的原始歌舞，也是半岛早期歌舞的代表。

农耕民族的歌舞“农乐舞”，社会不断向前发展，人类社会经历了狩猎时期和向农业阶段过渡的时期，朝鲜半岛也沿着这一规律发展着，反映这一时期的乐舞便是“农乐舞”。这是一个贯穿朝鲜半岛漫长历史的民间乐舞，无论岁月沧桑怎样变化，在农耕文化圈内产生的“农乐舞”以其不衰的势头一直沿续至今，在今天的舞台上仍有火爆、欢快、热列的农乐舞的表演。朝鲜半岛的农业以种植水稻为主，农乐舞是农民对载植水稻一直到庆祝丰收的劳动过程的直接模拟，它与祭神祇祀丰年的活动有关，是具有多种功能的原始民间乐舞，后来发展成为具有高难度技巧的表演性乐舞。

象这种与农业有关的宗教祭祀乐舞还有“祭天”舞蹈。《后汉书·濊传》记载：“常用十月祭天，昼夜饮酒歌舞，名为舞天，”《后汉书·韩马传》载马韩：“常以五月田竟，祭鬼神。昼夜酒会，会群聚，歌舞，……踏地为节，十月农功毕，亦复如之”。这种在播种前表演的乐舞和十月时收割完毕庆丰收举行的祭祀乐舞都是围绕农业生产而展开的，它与远古先民们的生活息息相关，是维系先民团结、生存的大事，也是先民们日常生活当中的重要内容。

巫舞同世界其它地区的民族一样，朝鲜半岛的先民们也有着自己一套巫术

文化。巫术是原始社会生产力不发达，原始先民对自然现象充满恐怖、畏惧而产生的一种宗教祭祀行为，朝鲜半岛的先民也不例外，巫术活动极为盛行，人的生、老、病、死以及氏族部落内的一切大事均由巫师占卜算卦来验证。朝鲜半岛的巫师多由女子来担任，她用浑身上下的不同体态动律去作法，这种作法动态便通称为巫舞，朝鲜半岛上许许多多流传下来的舞蹈最早都是从巫师作法舞蹈中分离出来的，这种从原始巫舞分离出来的传统舞蹈带有了更多的表演成分，它如同中国的“楚舞”，屈原“九歌”中描述的楚舞均由年轻漂亮的巫（觋）来扮演，其舞蹈千姿百态，妙曼无穷，轻盈飘逸，富有色彩，它源出于巫舞，但又与最原始的恐怖，神秘，颠狂、痴迷的巫师作法的巫舞不同。朝鲜半岛的巫舞也经历了这样的原始文化形态的演变，它最初由祭祀的宗教行为演变成为形式多样的优美舞蹈，现存“巫舞”又称“巫党舞蹈”有东海、汉城、京畿、黄海道济州各地方巫舞[198]，再如扇子舞，铃舞，假面舞等。朝鲜半岛早期巫术舞蹈形态因资料匮乏无法全面了解，但我们可以从现在的民间习俗活动来了解，在《韩国民俗演戏》一书中这样介绍……每年正月十五举行，其意在于驱赶村落里的杂鬼，祈求年终太平，福盈门户。演戏队中有扮成七大夫、八大夫、猎手的人。七大夫与猎手在前，头戴大冠，口衔大烟杆，仿佛如入场仪式，款款而行，其有肩杠猎枪，手提装有死野鸡布袋的猎手和其他戴假面的人。还有戴高帽鸣击着征、鼓、小金、长鼓的人们，到略为富贵的诸家‘踩地神’，常常是在此家院子里，灶前仓房等处踩地跳舞。[199]它与我国现存的民间驱傩仪式极为相似。驱傩是我国古代西周时形成的宫廷宗教仪式乐舞，亦称之为“傩祭”，它源出于巫术活动，被远古先民认为具有驱鬼逐疫的功能。朝鲜半岛早期的巫舞与政治紧密结合，到后来朝着两个方向发展：一是向表演性艺术发展，一是向民间民俗活动发展，与政治愈远，巫术内涵也愈少，观赏成分也愈多。

总之，朝鲜半岛的早期乐舞基本由图腾舞、农业舞、巫舞三种形态构成，它既带有浓郁的本土文化特色也不时闪发出外来文化影响的光泽。

第三节　三国鼎立与中国汉、魏时期的乐舞文化交流

一、乐舞交流的文化背景

朝鲜半岛先后兴起的三个国家，从时间来看相当于我国的汉、魏时期，从这一时期开始，三个国家各自从政治利益，经济利益，文化需要考虑，与中国大陆各代王朝保持着极为密切的关系。

高句丽国较之百济国，新罗国强大，它离中国最近，在中国北朝各地分裂

割据，战争连绵不断之时，高句丽趁机将乐浪，带方二郡，玄菟，辽东郡归属自己，它以战争的交往形式，接受了汉文化的影响，同时也将高句丽的文化推向辽河流域。后来，它在北魏拓跋氏的强悍威慑下，处于战略防守的考虑，退迁到平壤。北魏拓跋氏以及他的众多部下来自北方草原的游牧民族，拓跋氏仰慕中原文化，在他统治期间，令其部属说汉话，穿汉衣，食汉餐，使没有多少文化根基的游牧民族很快与拥有久远文明历史的农耕民族的文化交融到一起，使其统治的江山在中原得到了一段时期的稳固。面对强大的对手，高句丽退迁平壤，从此不再与中原发生夺地之争，而以和平友好的态度每年朝贡北魏王朝，北魏对此也报以丰厚的赐赏。和平友好的年代，两国的交往总伴随着美好的文化艺术的交往，北朝时，高句丽的乐舞正式传入中原，并成为隋唐时宫廷燕乐中的重要的一部伎乐。

朝鲜半岛上的百济国与中原王朝的关系也甚密切，它与高句丽不同之处在于，高句丽国是处于政治、军事目的与北魏王朝保持着交往关系，而百济国更侧重于文化交往，它与中国南朝的刘宋王朝保持着密切的关系。《北史·百济传》载："兼爱坟史，而秀异者颇解属文，能吏事，不知医药，蓍龟与相术，阴阳五行法。有僧尼，多寺塔，而无道士。有鼓角，箜篌，筝，竽、笛之乐、投壶、樗蒲、弄珠、握槊等杂戏，尤尚弈棋。"说明百济文化与中原王朝已有不分你我的相同之处了。在乐舞交流方面最典型的代表应属"伎乐"，"伎乐"随稻作文化传至朝鲜半岛，是一种带假面具作舞的乐舞，传入朝鲜半岛后，又与当地民族的审美意识相结合，形成为不同于中原风格的假面乐舞，此舞后来又经由归化人味摩之传至日本。

新罗国在朝鲜半岛的三国当中是最弱小的国家，它兴起之时经常受到高句丽、百济国的欺负，它虽然也与中原保持着文化往来的关系，但它绝不忘记牢牢地固守着自己本土文化不变，它与高句丽，百济国的不同表现在于高句丽和百济是不加消化全盘吞食中国文化，而新罗则是学习外来文化，借鉴参考外来文化，同时又十分固执地坚守本民族文化的传统，透露出不被外来文化所湮灭的坚韧的民族精神。新罗国最终结束了三国鼎立的局面，统一了朝鲜半岛。

在中国的魏晋南北朝时期，中朝两国在历史上曾一度掀起文化交流的高潮。魏晋南北朝在我国历史上是一个重大的转折时期，它的政治、经济、军事、文化以及整个意识形态都处在转折之中，是继先秦时代之后的第二次社会变革时期。黄巾起义军的冲击，董卓之乱，东汉政权瓦解，社会进入魏晋南北朝的大动乱时期，在这一时期，汉代"独尊儒术"的儒学以经学化，谶纬化的形式日渐衰败，人们不再信奉"天不变，道亦不变"的谬论，社会出现了"士人

放达，女子放言”的自由谈论的现象，没有皇权压制的文化，思想领域出现了宽松的局面，理性的思辨哲学与轻歌曼舞的文化艺术构成了魏晋时期的艺术氛围，人的自觉意识开始醒悟，出现了历史上著名的美学代表人物及著作，如对文学价值，作家个性，作品风格进行评论的曹丕的《典论·论文》；对音乐创作与欣赏进行深入探讨的嵇康的《声无哀乐论》；对民间乐舞高歌颂扬，并充分肯定的阮籍的《乐论》；以及顾恺之提出的“以形写神”、“迁想妙得”美学命题和刘勰的《文心雕龙》等，不仅对中国传统的文化艺术产生了深远影响，也影响了周边其它国家。在乐舞方面如《清商乐》，它是魏晋南北朝俗乐舞的总称，张衡在《西京赋》中对“清商乐”的舞蹈形象这样描述：“历掖庭，适欢馆，捐衰色，从燕婉。促中堂之狭坐，羽觞行而无算。秘舞更奏，妙材骋伎，妖盘艳夫夏姬，美声畅于虞氏。始徐进而羸形，似不任乎罗绮。嚼清商而却转，增婵娟以此豸”。从这一描述来看，南朝的《清商乐》充分体现了钟嵘在《诗品》中所提出的“缘情说”的美学思想，不仅如此，钟嵘提出的“气之动物，物之感人，故动荡性情，形诸舞咏”的美学思想体现在各种乐舞艺术表演之中，《清商乐》突出体现了这种最具中国特色的美学思想，《清商乐》是汉魏至南朝时期的典型乐舞，自“永嘉之乱”以后便分裂两体，一部分在凉州与龟兹乐相融合产生《西凉乐》，另一部分南迁，对南方民间乐舞产生影响，《魏书·乐志》说：“初高祖（北魏孝文帝讨淮、汉（493 年），世宗（宣武帝）定寿春（500 年），收其声伎，江左所传）中原旧曲，《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚四声，总谓《清商》。《清商乐》成了汉魏以来的相和歌、相和大曲、清商三调，吴歌，西曲及杂舞等俗乐舞的总称。与中国南朝关系密切的百济国对此不能不接受其影响。中国的《清商乐》多以表演者单纯的艺术表演形式取媚于人，百济乐舞的表演形式也如此，“百济的宫廷乐舞，主要是以纯舞娱人，即以乐舞本身的美感娱人，这一特点的形成同样是百济与中国的关系所致。”[200]

中国北朝时期的乐舞呈现出与南朝截然不同的风格，魏晋南北朝时期的美学大师们基本生活在偏安一隅的江南，和平稳定的生活使文人雅士有功夫琢磨艺术创作，艺术的审美表现等命题。而北朝则不同，北朝相继由匈奴、羯、氐、鲜卑等游牧民族统治，它的文化呈现出与南朝完全相反的特色。北朝多是粗犷豪放的胡乐胡舞，南朝则是春意绵绵的轻歌曼舞。北朝的胡乐胡舞主要有《天竺乐》、《龟兹乐》、《悦般国鼓舞》、《安国乐》、《疏勒乐》、《高丽乐》、《高昌乐》、《康国乐》。《天竺乐》（是舞者身穿“朝霞袈裟”的印度佛教乐舞），其它乐舞均为西域乐舞，关于西域乐舞的风格，唐人杜佑曾的《通典》中描述，其

舞蹈风格与今天新疆一带的维吾尔族、哈萨克族的舞蹈相似，与北魏一直保持着密切联系的高句丽不能不受之影响。在朝鲜黄海南道安岳郡柳雪里有一高句丽壁画墓，壁画上有一奏乐图，图上有乐队坐着，有仪仗队站立，演奏员们手持箫、鼓等乐器，好像是一种鼓吹乐阵势。在该墓的回廊图上还有鼓、檐钟、金钲组成的前部鼓吹，还有二重鼓、箫、角、铎的打击乐器组成的后部鼓吹，这均与汉代鼓吹乐相似。据此一段描述来看，高句丽对中国乐舞艺术的影响尽早在汉代就已开始，汉代的黄门鼓吹是西域传来的一种艺术，朝鲜半岛通过中国为中介接受了丝绸之路传来的西部乐舞艺术，可见丝路乐舞交流的线路之长。中国本土的乐器也传入高句丽，《三国史记·乐志》载："初，（中国）晋人以土玄琴送高句丽，虽知其为乐器，而不知其声音及鼓（弹奏）之法，购国人能识其音而鼓之者厚赏。时，第二相（丞相）王山岳，存其本样，颇改易其法制而造之，兼制一百曲以奏之。于是，玄来舞，遂名玄鹤琴，后但云玄琴。"高句丽不仅接受了中原乐器，以及经由中原而来的西域乐器，而且，为讨好北魏皇帝，以朝贡方式将本国的乐舞呈现给了中原王朝，如《高丽乐》。该舞由于表演者身穿漂亮的黄色裙襦，宽长的袖子，舞动起来像仙鹤似的，而颇受中原汉人的欢迎，到了隋唐时代，该舞仍盛行不衰，唐朝将此舞完全继承下来，成为唐燕乐中的一部乐舞。

总而言之，朝鲜半岛的三国时代是一个与中国大陆频繁交往的时代，它正值中国的汉魏时代，汉魏时代，尤其是魏晋南北朝时代是中国历史上的一次美学自觉的时代，这一时期的思想、文化、艺术均受到美学思想的熏陶，均带有不同程度的浓重而深厚的美学内涵，朝鲜半岛的高句丽国，百济国在接受中国大陆的儒学、佛学，道学等哲学思想的同时，也接受了这一时期的受中国传统美学思想指导的乐舞艺术，它无形促动了朝鲜半岛乐舞艺术的发展，提高了乐舞艺术的思想性，这些我们可以在目前保留的韩国宫廷舞蹈中见到。

二、朝鲜半岛三个国家鼎立对峙时期的乐舞交流

1、高句丽时期的乐舞

高句丽与百济国、新罗国相比，其国土与中国接壤，因此，它比其它两个国家最先接受了大陆文明的熏陶，中国大陆的许多文化都首先经由高句丽，然后，再传向百济国和新罗国，最后，传向日本列岛。因此，高句丽的乐舞带有浓重的大陆文化色彩。从历史上来看，高句丽时期也是大陆各种文化蜂拥而至的繁盛时期，高句丽国也是十分乐意接受中国文化，其重要原因是，高句丽原出自中国东北地区的少数民族，它与夫余同属于濊貊系统。西汉初时，主要

在辽宁省新宾县和吉林省集安一带活动，后来才将政治中心挪至平壤。由于高句丽国与中国大陆的密切关系，使它的农业生产、政治、经济、文化、艺术都比百济国、新罗国发达。它在中国西汉时，就展开了各方面的商业贸易和文化交往，在吉林省集安市发掘的高句丽遗址中就出土了大量的汉代货币，说明了它曾经与汉代有过频繁的贸易往来的历史。

高句丽国与中国汉代关系的密切还有一个重要原因，是汉武帝曾在高句丽辖地设立玄菟郡，郡县的设立，使高句丽国与汉代的关系更加密切。到了魏晋南北朝时期，高句丽国与中原仍然保持良好的往来关系，当然这种良好关系是属于对北魏王朝称臣纳贡的名份上的，它以纳贡的方式与中国交往，乐舞艺术也是以纳贡的方式进行的，魏晋南北朝时期，高句丽的乐舞在中国境内流传的范围极广，甚至远在大漠戈壁深处的敦煌壁画上也可见到长袖舞者击鼓跳舞的形象造型。另外，在中国东北地区的富尔江、浑江、鸭绿江一带发掘出一些高句丽的墓葬遗址，其中以集安地区墓葬最为集中，它的时间跨度为公元 4 世纪到公元七世纪初，正值我国魏晋南北朝到唐初这一段时期，这群墓葬遗址中，有许多反映中原文化影响高句丽文化的壁画，这些壁画大致分为三期："第一期为 4 世纪中期迄 5 世纪上半叶，壁画以墓主人生活画为主，绘于白垩土石壁上，如角抵墓，第二期为 5 世纪上半叶迄 6 世纪上半叶，除墓主人生活画外，出现了青龙、白虎、未雀、玄武四神，以及反映佛教内容的莲花、佛像、飞天、菩萨，如三家墓，长川 1 号墓。第三期为 6 世纪中叶迄 7 世纪初，壁画直接绘于石壁上，以四神为主。从壁画上可以了解高句丽历史文化，又能看到中原文化对高句丽的影响……"。[201] 从遗址壁画上得知，中原文化从汉、魏时起就对高句丽产生了极大的影响，中国的土生土长的道教，经过消化了的佛教文化等均在高句丽的历史上打下了深深的烙印。

高句丽国与中国的文化交往是双向性的，它一方面接受了大陆先进文明的影响，一方面也影响着大陆，乐舞艺术的交往可以充分证明这一历史现象。高句丽是个喜歌善舞的民族，《梁书·诸夷传》曾记载了高句丽的这一民族习性："高句丽——其俗喜歌舞，国中邑落男女每夜群聚歌戏。"这个民族喜尚歌舞的习性在壁画上也有反映，如公元 4 世纪时的集安县高句丽墓的乐舞壁画，画面上有一排女子组成的歌队，有一排 5 人组成的舞队。歌队在唱歌，舞队人在做表演，舞者的动作为：右手背后，左手七位垂袖，双脚微微屈膝，右脚尖着地的动作，好像是一个节奏舒缓，呼吸均匀深沉，长袖轻拂，舞步闲雅的舞蹈。在长川一号墓中，还有一幅公元 5 世纪末至 6 世纪初的壁画，壁画上有一乐舞射骑图，图上有一女子跪坐弹琴，一戴冠男子在做舞袖姿态。在此图上方还有

三个乐舞人形象，有一戴冠男舞者，一手胸前执花，一手长袖垂拂，有一女舞者服饰华丽，双手执莲花，她身后还有一执琴女子。好像是一个舞姿优美、舞步闲雅的、动作的一招一式都有严格规定的宫廷舞蹈。

朝鲜半岛的乐舞大体分宫廷舞蹈和民俗舞蹈，宫廷舞蹈是经过提炼，加工过的表演性艺术，民俗舞是活跃于民间社会的，火爆、热烈，原汁原味的乡土舞蹈。宫廷舞和民俗舞自朝鲜半岛三国鼎立之时起开始有了明确的划分。朝鲜半岛的宫廷舞蹈，从其内含的文化成分来看，有不少来自中原王朝宫廷乐舞的影响，因为，它在接受中国的儒家、佛家、道家等不同思想体系的文化的同时，也接受了高层的，也就是观赏性的艺术，尤其是接受了中国的宫廷乐舞艺术的影响，如汉代的宫廷乐舞“袖舞”，它也许是在汉武帝设立四郡时传去的。为什么这样说呢？因为我认为，朝鲜民族是一个从事稻作生产的民族，人们在从事劳动时，如插秧、割稻子时总是要捋胳膊、挽袖子的，长袖子无法从事劳动，生产方式决定一个民族的舞蹈表现形式，因而，从事稻作生产的民族舞蹈形式多为徒手，或手拿扇子、手绢。我国的从事稻作生产的民族舞蹈如傣族舞，安徽花灯，东北秧歌等。多见这种表演形态。长袖舞蹈，是中国接受西域外来文化的影响，又加之本民族审美思想指导，追求道家的飘飘欲仙的审美理想再经过艺术加工创制出来的宫廷贵族乐舞艺术，它已远远脱离了劳动生产的实用目的，而完全成为脱离生活的、观赏性，表演性十分强烈的艺术舞蹈。朝鲜半岛的高句丽国可能接受了这种舞蹈的影响。《三国史记》卷 32 记载：“高句丽乐，通典云，乐工人，紫罗帽，饰以鸟羽，黄大袖，紫罗带，大口裤，赤皮靴，五色缁绳，舞者四人，椎髻于后，以绛抹额，饰以金铛，二人黄裙襦裤，极长其袖，乌皮靴，双并立而舞。”这是高句丽的宫廷乐舞，从表演者的装束来看，舞者帽上插着鸟羽，乌皮靴、长袖、根本不象从事稻作生产的民族舞蹈，它更象似游牧民族的舞蹈。《后汉书》载：“武帝灭朝鲜，以高句丽为县，使属玄菟，赐鼓吹伎人”。由此可以推测，汉武帝除赐赏鼓吹伎人之外，也许还会随之赐送一些歌舞伎人，汉代的歌舞伎人大都会翘袖折腰舞，这种长袖翻飞的乐舞也会影响高句丽宫廷艺术。

2、百济时期的乐舞交流

百济是晚于高句丽之后的一个国家，它由高句丽的开国始祖东明王的王子创建，他建立了百济国之后便开始了与中国的交往，他们学习儒家教育体制，传授以五经为主的儒家文化，还学习佛教，建筑不少佛教寺庙。学习佛教，传播佛教是百济国与中国、日本保持密切往来的重要内容，比如，他们在中国梁朝学习《涅　》等经，回国后即在国内广泛传播，又将此传向日本，还向日

本赠送金铜佛像，派送名僧、佛工，推动了日本佛教文化的普及发展。

在佛教文化的广泛普及下，百济国也有一个极为盛行的佛教乐舞“伎乐”，“伎乐”后来由百济国音乐家味摩之带去日本，成为日本各大佛寺中的重要的传播佛经教义的仪式节目之一。“伎乐”最早源出于中国的南方吴地（即今天江苏一带），它揉合了汉、魏时期西域佛教乐舞的成分，是一种戴着假面具的舞蹈，扮演的人物既有西域、凉州、长安流行的佛教人物形象，又有中国江南所流行的乐舞形象，如吴公、吴女、大孤父，大了孤儿。这其中就有我国南北朝时期的乐舞形象。由此而知百济国与中国南北朝的乐舞文化密切往来的关系。

中国的魏晋南北朝是佛教文化极为兴盛的时期，当时社会出现“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”的壮观景象。佛教起始于印度，东汉时传入中国、南北朝时兴盛到极点，百济国与中国交往时不能不受此感染，在朝鲜半岛的三国之中百济国是最主要接受佛教艺术的国家，它学习到了中国南方吴地的纯粹的佛教祭祀乐舞，然后，又原封不动地传向了日本列岛，日本史书《教训抄》记载了该舞的基本内容：“该舞是由十一个场面构成的假面舞，顺序如下，第一个场面是全体成员排成队列入舞场，其顺序是狮子假面在前，其他舞者于后，乐师们尾随，入场时，各种假面扮者争显舞技。第二个场面是狮子舞，由逗狮的少年与狮子对舞。第三个场面是一舞者持扇与杆登场舞蹈。第四个场面是一舞者的手舞。第五个场面是棍舞。第六个场面是一舞者上场做沐浴、洗衣的生活动作。第七个场面是一女子登场耍扇。第八个场面是一舞者上场挑逗已在场上的女子。第九个场面是一老人领着孩子们上场一同跳舞。第十个场面是一个贵族带着下人跳醉态舞蹈。第十一个场面是乐师们登场演奏”。[202] 从这一段记载来看，伎乐舞的表演内容很宽泛，它已与人们的审美趣味相结合，带有了浓郁的民间民俗舞蹈的特点。

百济国不仅学习中国的“伎乐”，同时，还将自己本国的乐舞呈献给中国，如《乐书》载：“高丽、百济三国各献其乐，周人列于乐部谓之国伎，”这是百济国敬献中原王朝的乐舞，还有百济国被唐灭后，其乐舞归属于唐的乐舞如《乐书》记：“唐真观中，曾灭百济国，尽得其乐。”从中国的魏晋到隋唐时期，是百济国与中原交往的最盛时期，它在不断吸收外来文化的同时，又不断发展本民族文化，然后，再向海外传播。因此，可以说，百济国与中国的交往是呈双向型的。

3、新罗时期的乐舞交流

新罗是晚于百济国、高句丽国之后建立的国家，新罗人由本土人与逃避秦

役的中原移民组合而成。新罗建国初期，其文化多从高句丽和百济国撷取，那时，它与中国的交通尚未打开。《梁书》记："其国不能自通聘使……无文字，刻木为信，语言待百济而后通焉。"自公元 6 世纪以后，开始完成统一三国的大业，先后消灭高句丽与百济与唐王朝建立了密切的使驿往来的友好关系。

新罗尊崇中国的儒学，儒家经典，培养教育人才，学习中国的典章制度，均田制度、科举制度，并派遣贵族子弟赴中国长安留学。由于新罗通用中国的汉字、汉文，因而中国的史籍典章，诗歌散文在新罗得到了广泛运用。新罗人还学习唐代宫廷 燕乐的体制，依照唐代的竹笛、玄琴等制作方法，制作乐器，还通过中国接受了西域传来的乐器，如琵琶，拍板等。

新罗时期的乐舞艺术与高句丽、百济的乐舞分类大体差不多，基本分为宫廷乐舞和民间民俗乐舞。宫廷乐舞以袖舞为主，主要的节目有《笳舞》、《下辛热舞》、《思内舞》、《小京舞》、《美知舞》等，《三国史记》记《笳舞》监尺六人，笳尺二人，舞尺一人。《下辛热舞》，监尺四人，琴尺一人，舞尺二人，歌尺三人。《思内舞》，监尺三人，琴尺一人，舞尺二人，歌尺二人。上《韩岐舞》，监尺三人，琴尺一人，舞尺二人。《上辛热舞》，监尺三人，琴尺一人，舞尺二人，歌尺二人。《小京舞》，监尺三人，琴尺一人，舞尺一人，歌尺三人。《美知舞》，监尺四人，琴尺一人，舞尺二人。(注新罗将"乐工"称谓"尺")。从这一段记载来看，新罗的宫廷舞基本以独、双舞为主，几乎不见群舞，由此推知，宫廷舞是表演技艺精湛，令人深品细赏的高雅艺术。《三国史记》还对新罗乐做过一段描述："新罗乐，三竹，三弦，拍板，大鼓，歌舞，舞二人，放角幞头，紫大袖，公 红靴，镀金裤腰带，乌皮靴。"在这里，乐舞者头戴幞头，脚穿乌皮靴，身着紫大袖衣裳的装扮与高句丽的宫廷舞伎的穿着装扮非常相似，这也许是与高句丽国乐舞交流的结果。

新罗的民间民俗乐舞主要有《碓乐》、《绩麻乐》、《黄昌郎》舞等。这些民间乐舞都有着自己的传说背景，如《碓乐》，《朝鲜史略》卷 1 中记："新罗有百结先生者，家极贫，衣百结，时人因号之。慕荣启期之，为人常以琴自随，凡喜怒悲欢，不平之事，必于琴宣之。岁将暮，舂 里舂粟，其妻闻杵声曰：人皆有粟可舂，我独无，何以卒岁？先生仰天叹曰：死生有命，富贵在天，其来也，不可拒，其往也，不可追，汝何伤乎？乃鼓琴作杵琴以慰之，世传为《碓乐》。"这一传说极强烈地透射出中国道家思想的光芒，它的死生有命，富贵在天的思想与道家所强调的顺其自然的观点极为相同。因此说，新罗时期的民俗乐舞的思想内涵融有着中国道家文化思想的成分，它接受了中国传统文化当中道家流派的思想影响。

新罗后来统一了朝鲜半岛三国分立的局面，此时也正值中国盛唐时期。经过魏晋南北朝到隋唐文化交流的历程，新罗统一半岛时候，中国文化差不多已覆盖着半岛的方方面面各个领域。除了儒家的“五经”，“论语”以及佛教的一些教义影响之外，中国的歌舞百戏也深深渗透到民众生活当中，如《三国史记·新罗本纪》第 1，儒理尼师今记：“王即定六部，中分为二，使王女二人，各率部内女子，分朋造党，自秋七月既望，每日早集大部之庭，绩麻，已夜而罢工，至八月十五日，考其功之多少。负者置酒食，以谢胜者，于是歌舞百戏，皆作，谓之嘉俳，负家一女子起舞，叹曰：会苏，会苏，其音哀雅，后人因其声而作歌，名《会苏曲》”。这里记录了新罗女子举办织麻比赛的活动，胜者将受歌舞百戏的嘉奖。这些歌舞百戏有不少来自中国汉唐时的节目如《金丸》、《月颠》、《大面》、《束毒》、《狻猊》等。如新罗诗人崔致远的一些有关乐舞的诗词，《金丸》：“回身掉臂弄金丸，月转星浮满眼看。纵有宜僚那胜此，定知鲸海息波澜”。这里提及的“金丸”与汉代百戏中的“弄丸”相似，“月转星浮”是形容表演者抛掷金丸的表演情景。《月颠》：“肩高项缩发崔嵬，攘臂群儒斗酒杯。听得歌声人尽笑，夜头旗帜晓头催”。描写了一个滑稽、可笑的民间歌舞。《束毒》：“蓬头蓝面异人间，押队来庭学舞鸾。打鼓冬冬风瑟瑟，南奔北跃也无端”。是在鼓的伴奏下，舞者披发结队，穿梭奔跑的假面歌舞，又象似宗教祭祀舞蹈，与中国的西域歌舞《拨头》舞非常相似，不同的是，中国的“拨头”舞由一人表演，而新罗的束毒舞则是群体表演的舞蹈。《大面》：“黄金面色是其人，手抱珠鞭役鬼神。疾步徐移呈雅舞，宛如丹凤舞尧春”。这又像是中国远古社会流行的黄金四目的傩祭舞。《狻猊》：“远涉流沙万里来，毛衣破尽着尘埃。摇头掉尾驯仁德，雄气宁同百兽才”。这是狮子舞“远涉流沙万里来”，道明它从中亚、西亚而来的外来乐舞。从崔致远的诗句中描写的有关乐舞来看，它与中国汉、唐乐舞内容和形式都有许多相似之处。

新罗统一三国后，一直以中国儒家经典治理国家，教育人民，在宗教信仰上则以佛教为中心，它大肆兴建佛教寺院，使佛教文化达到历史上的顶点，其中，最具代表性的寺院为庆州吐含山的石窟庵和佛国寺，石窟庵是仿照中国的石窟，在室内立一本尊佛像和观音菩萨，十弟子，四天王，两仁王，八部众等雕像，它与唐代佛教寺院的风格非常接近，也可以说它是对唐代佛寺的全盘照搬，尤其是佛国寺，寺内设有毗卢遮那佛像，多宝塔，释迦塔，八方八刚座等。可见，佛教文化在新罗统治时期已深入民心。大家知道，有佛教文化便有一些传播佛教文化的乐舞仪式，在中国就是这样，如盛行魏晋南北朝的寺院歌舞“行象”和“六斋歌舞”，盛行于唐代的“天竺乐”以及儒、释、道三者结合的“霓

裳羽衣舞”。在新罗也有这样与佛教有关的歌舞，如“八关会”。它最初为祭祀活动，后来演变成佛教歌舞活动，它是佛教仪式和本土生长的民间习俗仪式相结合的乐舞。朝鲜半岛自古以来有着自己土生土长的宗教，在外来文化的冲击下，土生土长的宗教容纳了外来文化因素，又很好地杂糅在一起为民族所用，“八关会”就是其代表。

第四节　高丽王朝与中国隋唐时期的乐舞文化交流

中国在公元七世纪时是崛起于东亚大陆的强大帝国，正值于中国历史上的隋唐时代。隋唐时代其国土辽阔，军威四震，是一个气势恢宏、壮观伟丽的盛世时代。它的形成与唐太宗李世民的治国方针，地主阶级结构的深刻变化密切相关。在唐以前的中国政治舞台上掌握权力的是那些门阀世族地主阶级，到了唐代，则不同，大批的经过科举选拔上来的庶族塞士登上了历史的政治舞台，他们对唐代的前途及未来充满自信，怀有不可遏制的奔放的热情，开创了不同于以往任何时代的文化天地，丝绸之路凿通，使唐代成为中外文化大交流时代，中外文化交流促动了音乐，舞蹈达到历史上兴盛的顶点。

唐代乐舞包括的内容有《九部伎》、《十部伎》、《坐部伎》、《立部伎》、《健舞》、《软舞》、《歌舞大曲》、《歌舞戏》以及民族民间乐舞，唐代的乐舞像唐代的诗歌一样取得了辉煌成就。唐代乐舞继承发扬了传统舞蹈美学思想，形成了美的舞蹈的全盛时期，尤其以《健舞》、《软舞》为代表，它使中国传统的“文舞”、“武舞”的概念充满了诗情画意，带有了更多的青春活力，充分体现了轻盈、飘逸、秀美、雄健向上，诗意浓郁的舞蹈美学理想。

唐代灿烂的宏观艺术的形成，与它对外的文化交流脱离不开。唐朝除了与西域各国频繁交往之外，在东北亚，也同时与朝鲜半岛，日本列岛保持密切往来关系。处于唐朝时期的朝鲜半岛其政治局势比较微妙多变，一直在半岛上称王称霸的高句丽国，为争夺版图不时与唐发生战争冲突，最初，唐没有把高句丽国看成“蕞尔小国”，因而迟迟没有出兵反击，到了公元 660 年，唐朝与朝鲜半岛上后崛起的国家新罗国一道将高句丽国与百济国灭掉，唐王朝协助新罗国统一了三国，使半岛出现和平、统一的新气象。

在和平稳定的新罗统治期间，新罗与唐朝的关系非常密切，两国使节不断往来，新罗“遣使朝贡，高祖亲劳问之，遣通直散骑侍郎庾文素往使焉，赐以玺书及画屏风，锦彩三百段，自此朝贡不绝”。[203] 甚至“安史之乱”新罗仍与唐保持礼节往来，这一行为深深打动了唐玄宗，唐玄宗对此又赐书又赐诗：“嘉

新罗王岁修朝贡，克践礼乐名义，赐诗一首：‘四维分经纬，万象含中枢。玉帛遍天下，梯航归上都。缅怀阻青陆，岁月勤黄图。漫漫穷地际，苍苍连海隅。兴言名义国，岂谓山河殊。使去传风教，人来习典谟。衣冠知奉礼，忠信识尊儒。诚矣天其鉴，贤哉德不孤。拥旄同作牧，厚贶比生刍。益重青青志，风霜恒不渝。[204]新罗较之百济、高句丽跟唐朝的关系最为友好，它是唐朝一手扶持起来的朝鲜半岛的强大王朝，如果说百济国和高句丽国与中国交往的最盛期在魏晋南北朝的治，那么，新罗时代则是与唐朝交往的盛期，当时新罗与唐朝交往的中心内容就是经济与文化，新罗以朝贡，献方物，贺正，表谢等名义向唐出使了 126 次，唐王朝也以册封等名义向新罗派出使节 34 次。进贡的物品种类异常繁多，《唐会要》称新罗“所输物产，为诸蕃之最”。

唐代与新罗的交通也非常发达。《新唐书·地理志》载：“一曰营州入安东道；二曰登州海行入高丽、渤海道”。除此之外，还有 5 条海上交通要道：①明州——新罗；②长江——新罗；③登州——新罗；④樊州山阳县、海州——新罗；⑤新罗汉江口的长口镇或南阳湾的唐恩浦——山东半岛；或从灵岩经黑山岛唐定海县或明州。[205]有了发达的海上交通路线，中韩之间的民间贸易交往也非常频繁，新罗商人因海上丝绸贸易迅速成为商业巨富。为了便于丝绸贸易交往，新罗侨民在中国沿海一带定居下来，生活在中国境内的新罗留学生还参加唐的科举考试，争取进身地位。新罗人广泛吸收唐代文化，不仅学习中国的宗教、文学、艺术，还特别注重学习中国的乐舞艺术，据《三国史记》载，新罗曾派星川、丘日等 28 人赴熊津，向驻屯的汉人学习中国音乐，“东方华风，自此益振”。新罗人十分仰慕中国乐舞，“当时新罗乐器有三竹和三弦，三竹即大琴、中琴 、小琴，三弦即玄琴、伽耶琴、琵琶。这些乐器多仿唐乐器而制。……新罗的歌舞也传入了唐朝。贞观（627-649）至元和（806-820）年间，新罗乐陆续传入唐境。[206]

在大唐盛世社会，除了由和平友好使者带入中国的乐舞之外，还有不少因战争迁徒而来到中国的移民所带来的乐舞，深受中原广大臣民的喜爱，如武则天时的史大夫杨再思，他“却披紫袍，为高丽舞，素头舒手，举动合节”。[207]唐代宫廷燕乐中除了《高丽乐》之外，还有《百济乐》，《旧唐书·音乐志》载：“《百济乐》，中宗之代，工人死散，岐王范为太常卿，复奏置之，是以音伎多阙。舞二人，紫大袖裙襦章甫冠，皮履；乐之存者，筝、笛、桃皮筚篥、箜篌、歌”。《百济乐》也成为唐代宫廷重要的乐舞。

第五节　中国宋、元时期与高丽王朝的乐舞文化交流

新罗末年，由于统治阶级的腐败堕落，很快导致新罗王朝的灭亡。公元918年高句丽王的后裔王建灭了新罗，统一了朝鲜半岛，建立了高丽王朝。高丽基本继承和发展了新罗文化，新罗王朝主要吸收唐代文化，高丽王朝则以吸收宋代文化为主，宋代的程朱理学成为高丽王朝的思想武器，宋、元时期的乐舞文化对高丽王朝的乐舞艺术影响也很大，其影响可以从三个方面来看，亦即儒教乐舞，佛教乐舞和道教乐舞。

一、儒教乐舞

在高丽王朝时期，宋代乐舞被高丽文人学士很好地记录下来，宋代乐舞在高丽王朝受到高度重视。在朝鲜半岛的历史上，自高丽王朝起，开始把中国大陆传去的乐舞与本土乐舞分别排开，并命名为“唐乐呈才”和“乡乐呈才”，“唐乐呈才”包含从中国大陆传去的各个时期的乐舞，它在高丽朝初期即受到统治者的高度重视，到高丽朝中期以后，宋代雅乐“大晟乐”传入后，使唐乐显出衰弱之势，“大晟乐”成为高丽王朝顶礼膜拜的雅乐，成为高丽王朝的宫廷正乐。“大晟乐”在高丽朝的盛行，可能与高丽人接受宋代程朱理学的政治思想有关，处于政治统治的需要，高丽王朝的睿宗还派遣专人到宋朝都市去学习雅乐，临回国时，宋徽宗还赠送“大晟乐”乐器及服饰等物。在高丽朝的“大晟乐”有文武之分，它完全是对西周礼乐程式的沿袭，并被广泛运用于宫廷典礼、宗庙祭礼、文庙祭祀及大小宫宴上，具有着儒家礼教乐舞的崇高地位。

二、佛教乐舞

朝鲜半岛的佛教是在中国佛教的基础之上展开的，佛教起源于印度，经过古丝绸之路沿线各地域文化风俗的熏陶，以及中原各朝代文化嬗变的浸透，在中原形成了具有浓郁的中国文化特色的佛教文化。自三国鼎立时期，佛教传到朝鲜半岛，中国前秦王　坚曾派僧人携佛像、经文赴高句丽国。自高句丽时期，朝鲜人开始信奉佛教，并建造了不少的佛教寺院。不久，佛教又传至百济国，百济枕流王元年（384年）9月，印度僧人摩罗难陀从东晋的中原赴百济，百济为他建造了佛寺，难陀自此传播佛法。在当时，佛教的传播成为沟通中国、朝鲜半岛、日本列岛相互交流的媒介。新罗国是晚于高句丽和百济接受佛教文化影响的国家，但在这三个国家之中，又是最看重佛教文化的国家，新罗用佛教思想指导一切，把佛教当作国家的统一精神，新罗王朝为普及佛教，大兴土木，修建佛教寺院，经常请外来僧侣谈经论坛，还派不少僧尼赴中国学习佛教，

这些僧尼学成回国后，带回不少中原的先进文化艺术。到了高丽王朝时，佛教文化倍受统治者的重视，寺院经济也非常发达，高丽朝的开国大祖王建说："昔新罗造九层塔，遂成一统之业。今天开京建七层塔，西就《平壤》建九层塔，冀借玄功，除群丑合三韩为一家"。(《东国宝鉴一、二》) 王建所谓借佛陀的力量，因为他以为新罗造佛塔完成了统一大业，因此，他也要建造佛塔，得到佛力的保佑，以统一稳定朝鲜半岛。后来，王建统一了朝鲜半岛，使他更加崇信佛教力量，在他的推崇下，佛教文化在高丽王朝兴盛起来。在高丽王朝时期，人们尤崇信佛教文化中的禅宗思想，它是教宗与禅宗相互结合的产物，在这样的文化氛围下，高丽王朝的佛教乐舞更呈现出一种禅宗化的风格。如"无导舞"、"八关会"、"燃灯会"等。

《无导舞》被高丽王朝认定为西域传去的佛教乐舞，《高丽史》记：《无导舞》之戏出自西域。《高丽史·乐志》载："其歌词多用佛家语，且杂以方言，难于编录，姑存节奏，以备当时所用之乐"。这说明《无导舞》是一个具有西域风采的佛教乐舞，它是中亚、中原、朝鲜半岛三个不同区域的文化结合的产物。

"八关会"与"燃灯会"，是高丽朝时极为盛行的佛事乐舞，也是极受统治者王建重视的佛教乐舞，《高丽史》世家卷 2 中的《训要十首》中载："朕所致愿，在于燃灯、八关，燃灯所以事佛，八关所以事天灵、五岳、名山大川，龙神也，后世奸臣，建白加减，切宜禁止"。在高丽朝时的燃灯，八关佛事活动上均有歌舞艺术的表演，"燃灯会"在新罗时期就已盛行，当时是在二月十五日举办此盛会，旨在祈愿丰收和王室的发展，在活动过程中君臣以美食歌舞同乐。到了高丽时以寺刹为中心举行燃灯会，举办日期改为正月十五日，届时，从王宫大殿到乡村农舍高悬燃灯两天，赞颂佛德，供养佛祖。在国都的燃灯会上，除了美食甘酒外，还有歌舞，《高丽史》载："真卿等十三人所传《蹈莎行》歌舞，请用于燃灯会制从之"。[208] 高丽王朝的燃灯会活动如同我国正月十五闹元宵的佳节活动，不同的是，高丽王朝的正月十五的活动带有浓重的佛教色彩，燃灯会上的歌舞表演既娱人也娱佛，有着双重的意义。真卿为宋朝派出教学的宫廷艺人。[209]"八关会"也是一种典型的佛教礼仪的活动，《宣和奉使高丽图经》载："其（指高句丽）十月东盟之会，今则以其月望日具素餐谓之'八关斋'，礼仪极盛。"由此得知，"八关会"源起于传统民俗活动"东盟之会"，其后又兼融佛教内容，成为佛教礼仪活动。"燃灯会"、"八关会"等佛事活动成为高丽王朝主要的民间民俗活动的内容，它已在高丽王朝的国土上深深地扎下了根，已深入到人们的日常生活之中了。

三、道教乐舞

道教乐舞主要体现在高丽朝对宋代宫廷队舞的接受，据《高丽史》乐志记载，高丽宫廷中的宋代乐舞有《献仙桃》、《寿延长》、《五羊仙》、《抛球乐》、《莲花台》等。

《献仙桃》是表现西王母下凡向国王献仙桃为内容的舞蹈，舞蹈由 20 人扮演，是有歌有舞的祝寿乐舞，舞蹈动作有进退，旋转等，收集在《韩国音乐学资料丛书》中的《献仙桃》资料这样记录："乐奏乐万春之曲，乐师师卓子奉举妓二人置于殿内而出，拍竹竿子二人足蹈而进立乐止口号讫。拍。拍竹竿子二人足蹈而退立。拍仙母与左右挟舞进而立。拍敛于足蹈，拍仙母足蹈小进而立，妓奉仙桃盘进仙母之右，西向跪呈仙母奉盘，乐工致语……讫。拍。拍仙母从仙桃盘跪置于桌子上，挽伏与足蹈。拍舞作小退而立乐止。拍仙母举右袖左右挟并举外袖随乐节唱尾前词：……讫乐止。拍。拍仙母不出队周旋而舞还北向立乐止拍。拍左右挟北向而舞舞进舞退乐止左右挟并举外袖唱子唯子词……讫。拍。拍仙母敛手足蹈小进而立乐止仙母举右袖唱《瑞鹧鸪》词：……讫。拍仙母敛手足蹈小退而立。拍竹竿子二人足蹈而进立乐止口号：……讫。拍。拍竹竿子二人足蹈而退立拍仙母与左右挟舞而立。拍敛手足蹈。拍舞退乐止。

《寿延长》顾名思义即延年益寿之意，是一个祝寿歌舞，由竹竿子领队，十六人表演，《韩国音乐学资料丛书》P127 中这样记录："乐奏祝圣人之曲。拍竹竿子二人足蹈而进立乐止口号：

'寿里耀殿布祯祥，瑞气云霞暎圣光。'

万方归顺来拱手，梨园乐部奏中腔。

讫。拍乐奏中腔拍竹竿子二人足蹈小退相对而立。拍左右舞，八人分四队齐行舞进而立乐止每队并举外袖唱《尾前词》：

'彤云映彩色相映，御座中天簇簇缨。

万花铺锦满高庭，庆敞需宴欢声。

讫拍换举内袖唱尾后词：

'千龄弼 统乐功成，同意贺元珏丰擎。

宝觞频举侠群英，万万载乐昇平。

讫。拍。拍四队舞作小退而舞。拍四队并回舞三匝……。拍四方作队俱北向而舞。拍垂手而舞。拍举袖相对而舞。拍相背而舞。拍北向而舞。拍相向而舞。拍换队而舞……。拍相向而舞。拍换队而舞。拍四队回旋还复初列而舞。拍八

手舞。拍前队向南而舞。拍换队而背舞。拍北向而舞。拍前队向南而舞。拍换队而背舞。拍北向而舞小退乐止四队八人每队各举外袖唱《青春词》：

‘青春玉殿和风细，奏箫韶绝绎，瑞[illegible]行云飘[illegible]曳，泛金樽流霞艳溢，瑞日晖晖临丹[illegible]广布。圣德震遐迩，愿听歌声舞缀，万万年仰瞻宴[illegible]’。

讫。拍乐奏中腔。拍竹竿子二人足蹈小进北向而立乐止口号：

‘太平时节好风光，玉殿[illegible]日正长’。

花杂寿香薰绮席，天将美禄泛金觞。

旋。拍乐奏前乐。拍竹竿子二人足蹈而退。拍四队八人舞进而立。拍敛手足蹈。拍舞退乐止。

《五羊仙》，原为祀丰年舞，传入高丽宫廷后，演变为祝寿歌舞，角色分工同《献仙桃》，动作以旋转为主。《韩国音乐学资料丛书》载：“乐奏《清平乐》之曲。拍竹竿子二人足蹈而进立乐止口号：……，讫。拍。拍竹竿子二人足蹈而退立。拍仙母与左右挟齐行舞进而立。拍敛手足蹈。拍仙母小进而立乐止仙母致语……讫。拍。拍仙母舞作小退乐止。拍仙母举右袖左右挟并举外袖随乐节唱词：……讫。拍仙母举左袖左右挟并举内袖随乐节唱词……，讫。拍。拍仙母居中挟舞分四方向仙母而舞。拍仙母与挟舞四人各各相对而舞。拍仙母与挟舞四人各各左右旋转而舞。拍随乐节一拂一转而舞。拍垂手而舞。拍舞作相背而舞拍抬袖而舞。拍仙母与挟舞四人各各翻袖相对而舞。拍并回旋而手舞。拍并齐行小退而舞。拍左右第一人小进相向而舞。拍还退而舞。拍左右第二人小进相向而舞。拍还退而舞拍仙母出队与挟舞四人相对而舞。拍并齐行舞进而立乐止仙母举右袖左右挟并举外袖唱词……讫。拍。拍竹竿子二人小进而立乐止口号：……，讫。拍。拍竹竿子二人足蹈而退立。拍仙母敛手足蹈小进而立乐止致语：……讫。拍。拍仙母敛手足蹈小退而立。拍仙母与左右挟舞进而立。拍敛手足蹈 。拍舞退乐止”。

《抛球乐》是高丽王朝照搬宋代宫廷女弟子队表演的《抛　乐》的表演模式，基本保留着宋代宫廷乐舞的风貌，如《韩国音乐学资料丛书》载：“乐奏华对三祝之曲乐师帅抛球门入置于殿内而出。拍竹竿子二人足蹈而进分立于球门左右乐止口号……，讫。拍。拍竹竿子二人足蹈而退立。拍全队十二人进球门左右。拍前队二人足蹈而跪挽伏两手将执彩　。拍起立乐止两手抬举唱词：……，讫。拍。拍各右手执彩球舞退舞进舞退舞进而立以左手抬头弄　。拍仰抛风流眼中则北向敛手而挽伏。拍起立舞退而立若不中彩球隧地则即敛手北向立若球未及坠地而还执则舞退舞进如前仰抛又不中而还执则不舞而仰抛如

前又不中不复抛球坠地则北向敛手而立如上仪若彩　挂于风流眼中则无赏无罚足蹈而退立。拍第二队如上仪乐止唱词：……讫。拍。拍舞作节次与一队同。拍舞退。拍第三队如上仪乐止唱词……记。拍。拍舞作节次与前队同。拍舞退。拍第四队如上仪乐止唱词……讫。拍。拍舞作节次与前队同。拍舞退。拍第五队如上仪乐止唱词……。讫。拍。拍舞作节次与前队同。拍舞退。拍第六队如上义乐上唱词……讫。拍。拍舞作节次与前队同，拍舞退。拍竹竿子二人足蹈而进立乐止口号：……，讫。拍。拍竹竿子二人足蹈而退立。拍舞十二人舞进。拍舞退乐帅入师抛球门而出乐止”。

《莲花台》是起源于西域柘枝舞的舞蹈，由于表演者身佩金铃，且藏于莲花中然后翩翩而出作舞因此得名《莲花台》。有关此舞《高丽史》记：“用二女童，鲜衣帽，帽施金铃，卞转有声，其来也，于二莲花中藏之，花坼而后见，舞中之雅妙者，其传久矣。”这个舞蹈目前作为韩国传统舞蹈的代表作，至今仍在舞台上表演，关于它的演出模式《韩国音乐学资料丛书》中有详细记载，《韩国音乐学资料》丛书是韩国国立国乐传统乐舞文化教育资料集，它记录了许多我国宋代极为盛行的舞蹈，如《佳人剪牡丹》、《春莺啭》、《剑器舞》等等。因篇幅所限，就不在此一一列举。此外，资料集中对每一舞蹈的舞蹈形式及内容也都作了详细记录，对还原宋代宫廷队舞原貌提供了重要依据。通过资料收录的那些舞蹈来看，它强烈地透射出高丽朝人对升仙思想的追求，可以说是追求道教思想的乐舞代表。

第六节　朝鲜王朝与中国明清时期的乐舞交流

一、乐舞交流的文化背景

公元 1386 年，出身“淮石布衣”的明太祖朱元璋率军摧毁了旧王朝，平息动乱，收拾残局，建立起新的王朝，时隔不久，1392 年在朝鲜半岛的高丽王朝被武将李成桂推翻，建立了李氏朝鲜王朝。两个不同地域的新王朝建国之后不久，便建立了空前的友好关系，尽管在交往中因动荡的政权交替、对蒙古势力的畏惧遭到一些挫折，但是，在明代，中朝两国的友谊没有任何一个国家可以相比。明王朝给予朝鲜朝许多优惠政策，如特免查验边境进出口货物，与朝鲜联袂歼击海上倭寇，以及联手反击日本丰臣秀吉发动的对朝战争，由此，两国建立了牢固的宗藩关系。李氏朝鲜也积极向明朝靠拢，与明朝进行广泛的

文化交流，使之在政治、经济、文化、艺术等方面都体现出与中国一体化的倾向。

中国明清时期的儒家礼教的规范管理以及倡导理学与八股取士的政策，影响了当时文人艺术创作的思路，使本来属于俗文化的戏曲艺术带有了浓重的雅文化色彩，使娱乐消遣的艺术成为尽忠尽孝的人间学子的楷模，如明代正统大儒丘 所作的《伍伦全备记》就是一部宣扬三纲五常，忠孝节义的戏曲艺术。明代初期的戏曲艺术，由于特殊的崇儒的文化生态环境的影响，明代所有戏剧艺术都染有程朱理学的正统士大夫的色彩。

到了明代后期的嘉靖年间，新的艺术品种“传奇”开始出现，“传奇”的出现扭转了过去的拘瑾、刻板、儒子的创作风气，文人与伶人联袂进行“传奇”的艺术创作，出现了鲜活的艺术生机，一直维持到清代康熙年间“南洪北孔”出现之后。这种不受束缚的创作风气有其深刻的社会原因：首先是商品经济的繁盛，资本主义萌芽的出现，其次是，知识分子对程朱理学的“格物致知”的不满，开始对宗法伦理规范进行反抗。

思想的转变带来文风的转变，明代中期以后出现的一批恃才傲物的知识分子“疏纵不为儒缚”，砸碎儒家礼法的枷锁，提出“言情”的口号，给明代艺术领域吹来一股清风，它具体表现在对社会现实的批判和对男女爱情的歌颂，“今之鼓弄淫曲，搬演戏文，不问贵游子弟，庠序名流，甘与俳优下贱为伍。群饮酣歌，俾昼作夜。此吴越年间极浇极陋之俗也，而士大夫恬不为怪，以为此魏晋之遗风耳。”（明人管志道《从先维俗主义》卷五）。杂剧衰微，南戏兴盛，弋阳腔、海盐腔、余姚腔、昆山腔等出现，使戏曲艺术得到大发展的好前景，有才情的文人开创了传奇的“曲海词山”的蔚然景观。

同一时期的朝鲜半岛的李氏王朝文化特点具体表现为国民意识的觉醒，它不仅继承、发展了前期的遗存，而且，还对前期一切遗存进行改造和革新，首先表现在尚儒抑佛，把宋明理学作为治国治民的理论根据。其次是制定国字，在这之前朝鲜半岛的所有史籍文字都是依靠汉字来记录，只有到了朝鲜世宗大王二十八年九月颁布国民文字《训民正音》之后，朝鲜半岛才真正有了本民族的文字，也才开始用本民族的文字翻译、介绍中国的文化、历史著作，用本民族的文字进行艺术创作。

这一时期代表国民意识觉醒的文化现象，除了《训民正音》之外，表现在文化艺术方面的另一重要现象便是用本民族的文字创作的“乐章”，它与我国的“汉乐府”相似。乐章包括“乡歌”、“景几体歌”、“长歌”、“时调”等民间诗歌和庙堂及宫廷使用的歌曲。

庙堂及宫廷使用的歌曲的代表为《龙飞御天歌》，[210]它以歌颂高丽穆宗以来朝鲜肇国事迹为主要内容，它每一章第一首歌颂中国历代帝王建国的事迹，第二首歌颂朝鲜事迹，如：

“海东六龙飞，莫非天所扶，古圣同符。”（第一章）

再如：“根深之木，风亦不抗。有灼其华，有　其实。源远之水，旱亦不竭。流斯为川，于海必达”（第二章）

又如：

“商德之衰，将受九围。西水之浒，如市之归。丽运之衰，将受大东。龙海之滨，如市之从。”（第六章）

《龙飞御天歌》全诗共有 125 章，章章均有告戒后世的内容。《龙飞御天歌》诗体形式为四句诗，是典型的汉文诗形式，是《训民正音》之后的第一部作品，它经常使用于庙堂朝祭宴享之中。

在《龙飞御天歌》的带领下，朝鲜朝开始着手对“国乐”的整理，首先开始对多有佛家妄语的高丽乐歌进行整理，其次，寻察散佚旧乐，从民间俗谣中寻找创作素材，重新创制新的国乐。这些充分显示了国民意识的觉醒与积极进取的建国精神。

十四世纪——十八世纪中国与朝鲜半岛这两个不同的文化区域虽然处在各自的民族文化发展当中，如中国人对充满生命活力的明传奇的创制，朝鲜大儒们在国民意识的驱动下，运用本民族的文字创制自己的艺术并且加工改造一切遗留下来的旧乐，开创新的乐风。两国国民虽然在进行不同的文化艺术的创新，同时也在继续不断地接受两国不同的文化影响。

在当时，明朝与朝鲜朝一直保持着密切的往来，有移民、有使节、有漂流人员，两国之间的贸易交往也十分频繁，既有朝鲜向明朝定期派遣的官方使节，也有民间的贸易交往。在贸易交往的带动下，明朝与朝鲜之间也开始了频繁的文化交流，主要体现在：（1）学习中国音韵学，促成《训民正音》的形成；（2）学习中国文籍典册，使程朱理学成为李氏朝鲜国民的主导意识形态。这种文化交流又带动了两国的艺术交流，如朝鲜朝的金时习所著的《金鳌新话》是受中国明传奇影响的朝鲜半岛的第一部传奇小说集。在乐舞方面，朝鲜朝一方面继续沿袭唐乐、雅乐、乡乐，同时，另一方面，又接受了明朝的理学审美精神，对旧乐进行深入改造，使乐舞带有明显的时代特征。在成宗 24 年（1493 年）撰写的《乐学规范》中，艺术家们用图解的方式对雅乐、唐乐、乡乐的曲调、歌舞表演、服饰、乐器进行的说明，就可以看出朝鲜朝的艺术家对此进行审美加工的痕迹。

这一时期的乐舞呈现出提倡儒教反对佛教以及感谢明朝帝王的皇恩等艺术特征。

二、朝鲜朝对中国乐舞的吸收及变容

朝鲜朝的乐舞基本是对高丽朝乐舞的继承，高丽朝乐舞在当时有三种形式，即：（1）从中国引进的雅乐，（2）中国历代传入朝鲜半岛的唐乐，（3）朝鲜半岛传统乐舞乡乐。

朝鲜朝继承了高丽朝的旧乐，同时，又根据时代包括政治、意识形态的要求，将一些乐舞形态进行了改造与变化，它的乐舞发展基本历经了三个阶段：李氏朝鲜的前期（14—15 世纪），中期（16—18 世纪），晚期（18—20 世纪），前期对雅乐进行了改编，并且还编纂了《乐学轨范》；中期为本民族艺术乡乐的发展；晚期是对传统乐舞进行的重新整理。实际上，中晚期几乎是同步行动，在发展乡乐的同时，又改造传统乐舞艺术。

朝鲜王朝时代前期的雅乐代表作有：《梦金尺》、《受宝箓》、《荷皇恩》等。

《梦金尺》表现李氏朝鲜的太祖登基是天授，具有崇高的、神圣不可侵犯的地位，《乐学轨范》载："梦金尺，受命之祥也，太祖在潜邸，梦见神人奉金尺自天而来，若曰：庆侍中有清德，且耄矣，崔三司有直名，然戆也，谓太祖资兼文武，有德有识，民望属焉。及以金尺授之。"有关此舞的具体表演在《韩国音乐学资料丛书》中这样载：

"乐奏寿宁之曲。拍簇子一人竹竿子二人齐行足蹈而进立乐止口号……讫。拍。拍竹竿子二人足蹈而退立。拍左右第一队舞进而立。拍敛手立於簇子左右。拍第二队舞进而立。拍敛手足蹈。拍第三队舞进而立。拍敛手足蹈。拍第四队舞进而立。拍敛手足蹈。拍第五队舞进而立。拍敛手足蹈。拍第六队舞进而立拍敛手足蹈乐止。拍。拍金尺人黄盖人并足蹈小进而立乐止金尺人致语……讫。拍金尺黄盖足蹈仍立六队十二人敛手足蹈随乐节唱词：……讫乐止。拍六队十二人舞作仍唱三度舞进舞退：……讫乐止。拍。拍右竹竿子足蹈先导次簇子金尺黄盖左竹竿子左队六人右队六人次次足蹈而出左旋回舞三迎与石竹竿子相连并随乐节唱词：……三匝讫。拍簇子金尺黄盖居中舞十二人作六队并如初列拍竹竿子二人小进而立乐止口号：……讫。拍。拍奉竹竿子二人簇子金尺黄盖人并足蹈而退。拍舞十二人舞进。拍敛手足蹈。拍舞退乐止。"

《荷皇恩》是一个表现与中国明朝保持友好关系的舞蹈，《韩国音乐学资料丛书》这样描述："乐奏感皇恩之曲。拍簇子一人竹竿子二人齐行足蹈而进

立乐止口号：

“特荷天子之恩乃正厥位　载歌吾君之德，以矢其音　敢冒慈仪　庸陈口号”讫。拍。拍竹竿子二人足蹈而退立。拍仙母与左右挟舞进而立簇子左右乐止仙母致词：

“国朝开创　受皇命于朝鲜　逮于中叶　再蒙恩於我皇　新制其章　永垂皇田。”讫。拍仙母与左右挟敛手足蹈随乐节唱词：

“受命朝鲜兮　定都汉阳　九章辉映兮　八音锵锵　继继承承兮　垂恩东方　再造藩拜兮　景受皇恩　朝宗屹然兮　遥拜五云　新制其章兮　续编旧文　重熙绵绵兮　於万其年　追慕圣德兮　继述光先　敬作歌颂兮　拜献礼筵”讫乐止。拍。拍仙母与左右挟北向舞。拍第二队左右外步出队而舞。拍仙母以在北二挟左右旋相对舞东南西南四挟敛手而立。拍仙母以东南二挟相对舞在北二挟敛手足蹈。拍仙母以西南二挟相对舞东南二挟敛手足蹈。拍诸妓并舞作。拍奉簇子人先导西向而出次左队三人右队三人次次舞进右旋回舞仙母在中回舞。拍簇子中行而进左右挟并如初列。拍仙母及左右挟北向敛手而立。拍竹竿子二人足蹈而进立乐止口号：……讫。拍。拍簇子一人竹竿子二人并足蹈而退立。拍仙母与左右右挟舞进而立。拍敛手足蹈拍舞退乐止。”

从《梦金尺》和《荷皇恩》的表现形态来看，它们的表演模式均是对中国宋代宫廷队舞的照搬，从唱词来看，如《荷皇恩》又是表达对大明皇帝的崇敬之情。

朝鲜朝中晚期时的作品，主要表现在将外来乐舞朝着民族化方向发展等方面。这一时期的主要乐舞有《凤来仪》，也是对皇帝歌功颂德的乐舞，其表演形式与唐乐相差不多，《韩国音乐学资料丛书》中有对舞蹈的具体记载，摘录如下：

“竹竿子……

致和平舞回舞图……

醉丰亨舞作队图……”

乐奏呈祥之曲。拍竹竿子二人，足蹈而进立，乐止。口号……讫。拍奏五云开瑞朝，拍妓人人舞进而立，乐止。唱海东章……连奏根　章……源远章……昔周章……今我章……讫。拍奏致和平之曲。拍竹竿子二人先导次舞八人次次相连右旋回舞随乐节唱狄人章……连奏野人章……千世章……子子章……呜呼章……讫。拍竹竿子二人如初列而进立，乐止，拍奏《醉丰亨之乐》，舞八人，并唱“弄歌海东章”……连奏“根　章”至“源远章”……讫乐止。拍。拍舞八人四方作队而舞。拍垂手而舞。拍相向而舞。拍换队而舞。拍相对而舞。拍

还复其队而舞。拍俱北向而舞乐止。拍舞八人并唱“界乐周国章”……连奏“狄人章”至“野人章”……讫乐止。拍。拍舞八人各各左右旋转而舞。拍垂手而舞。拍舞作相背而舞。拍相对抬袖而舞。拍翻袖而舞乐止。拍舞八人，并唱“编歌高德章”……连奏“亦岛章”……“太子章”……“奉天章”……“一夫章”……“圣孙章”……“千世章”……讫乐止。拍。拍舞八人八手而舞。拍回旋而舞。拍还复初列而舞。拍并向内而舞。拍换队而背舞拍北向而舞。拍前队向南而舞。拍还复其队而背舞拍北向而舞小退。拍舞进而立乐止竹竿子二人口号……讫。拍奏“贺升平之曲”。拍竹竿子二人足蹈而退舞八人舞退乐止。”

从这一段记载来看，表演结构基本沿袭了高丽朝时期的唐乐结构，如竹竿子，口号（也即致语）队舞形式等，但从其舞蹈动势来看，则是朝鲜民族化的东西，如“垂手而舞”、“抬袖而舞”、“翻袖而舞”、“相对或相背而舞”、“旋转而舞”等，从这些舞姿的词句描述中，不难看出都是朝鲜民族的代表性的舞姿。《凤来仪》舞蹈是朝鲜半岛人将大陆传去的唐乐结构与本土的乡乐很好结合的乐舞。在朝鲜朝的乡乐舞中多见这种中朝乐舞文化融汇一体的例子，如，剑器舞》，其舞蹈题材取材于中国鸿门宴的故事。这一舞蹈后来演变为现今仍在上演的《刀舞》。《佳人剪牡丹》则是完全仿照中国宋代队舞的形制而改编的舞蹈，这一舞蹈与宋代宫廷队舞的不同之处在于它具有本土乐舞乡乐的特点。除此之外，还有《献天花》、《春莺啭》等乐舞。

朝鲜朝时期是对外来乐舞消化，整理的时期，也是对传统乐舞改造、创新的时期，至今活跃于朝鲜半岛各地的传统乐舞当中大多数都是对朝鲜朝乐舞的继承，可以说朝鲜朝时期的乐舞是本民族化的乐舞，现在的在上演的朝鲜半岛上的传统乐舞基本是对朝鲜朝时期乐舞的继承，而这些乐舞在历史上又都曾经接受了中国汉、唐文化的影响，它是长期的乐舞文化交流的结晶。

结 束 语

如本书绪论所述，古丝绸之路乐舞文化的交流，历史悠久，范围广泛，它起自中国古代长安，连接世界主要的民族与地区，中国、埃及、希腊、罗马、印度、波斯、阿拉伯、朝鲜、日本、印度尼西亚等国家，东、西方不同地区的政治、经济、宗教文化在丝绸之路的网络中得到广泛的交流。本书通过前面的初步探讨，大致得出以下结论：

1．古丝绸之路的乐舞文化交流，历史源远流长，从殷商时起，东西方文

化便开始了传播，迄今天约有4000年的历史。

2．东、西方乐舞文化的交流是伴随着丝绸贸易开始的，这种交流由浅入深，从物质文化深入到精神文化，西方社会接受东方的物质文化的影响，如丝绸、陶瓷，东方接受西方的精神文化的影响，如宗教、绘画、音乐、舞蹈，它们之间相互借鉴、相互补充，这种交流分别拓展了东、西方历史发展的道路，进而推动了世界文明的发展。

3．东、西方乐舞文化交流不是一种全盘，占领式地行为，而是有所取舍地接受行为。从我国古代历史来看，我国先民对那些来自丝绸之路各地的文化不是全盘套搬、囫囵吞枣式地接受，而是以“文化拿来主义”的思想作指导，对其进行加工、改造，与本民族传统审美思维很好融合，把它变成本民族的东西，然后，再向外传，影响带动了其它文化薄弱地区。

4．东、西方文化交流决不是单向的输出，而是相互的交流，在相互交流中，双方文化得益虽不相同，但文化蕴涵得到了相互补充。中国的丝绸，瓷器等物质文化传向西方的同时，中国人的传统审美观念也随之传向外国。与之相同，西方的医学、天文学、数学等传入中国的同时，还伴随着宗教、建筑、绘画、音乐、舞蹈传入中国、影响了中国。中国是古代世界文化的集散地，也可以说是世界文化的汇萃之地，汇“东西文化于一炉”的中国文化再对周边国家发出强烈地文化幅射。

5．古丝绸之路乐舞文化的交流伴随着历史的发展过程，先秦时期的东、西方文化交流尚属间接性地、接触性地交流，交流的规模较小。到了公元2世纪张骞出使西域后，随着商人使节的往来，文化艺术的交流日益频繁。魏晋南北朝时，由于政治分裂，时代动荡，导致西方传来的佛教成为中原人民的重要的精神支柱，佛教乐舞也迅速普及中国。隋唐时代是我国历史上国富民强的时代，外来乐舞文化大规模涌入我国境内，这一时代是我国历史上对外乐舞交流最为活跃的时代。宋代，中外陆路丝绸之路乐舞交流虽然存在，但范围窄、规模小，海上丝绸之路的兴起，使我国与日本、朝鲜半岛、阿拉伯等国家的交流日益频繁，日本基本照搬了唐代宫廷乐舞的形式与内容，朝鲜半岛忠实沿袭中国历代宫廷乐舞的模式，如“雅乐”、“唐乐”、“队舞”等。

6．我国古代社会的文明是属世界之首的，先进的文明流入落后地区，是世界文明发展的必然趋势，这也符合人类文化发展的规律，人类文化发展规律同生物界发展规律相象，生物界的发展规律是，近亲繁殖就会退化，杂交则会产生某种优势。我们考察古丝绸之路乐舞交流时，就不难发现，人类文化交流如同生物界的杂交优势一样，异质文化的融合常会产生强大的生命力，把外来

乐舞文化变容为本国乐舞文化就能使乐舞文化更加充实、发达。由此，我们可以这样说，一个国家文化生命力之所在，看它对流动的世界性先进文化是接受还是封闭，接受外来文化不是不要扬弃，而是要经过消化、整理、改造、变容使之成为自己文化血液中的一部分。此外，一个国家的强大、文明的高度发展，必然会有人来靠拢、学习，从我国古代高度的文明和高度的经济及对外开放的状况来看，就证明了这一点。

我国古代综合了东、西方各国的文化，显示了我们民族旺盛的生命力。这种具有世界性的先进文明影响了许多不发达的国家，并派遣使臣僧人、留学生不辞万里，千辛万苦来我国留学，形成“万国来朝”的局面，并使这些国家缩短了历史进程，迅速发展起来。论述古丝绸之路乐舞文化的交流的历史，可以坚定我们对传统乐舞文化的信心，探讨古丝绸之路中外乐舞文化交流的成果，也对我们今天吸收、消化、改造西方文化，创造新的具有中国特色的现代乐舞文化以不少启示。

参考书目

1. 沈福伟《中西文化交流史》上海人民出版社 1984 年 P21
2. 明斯《斯基泰人和希腊人》P204
3. 王造时译（《三联书店》1956 年版 P160—161 页）
4. （德）维尔纳·施泰因（《人类文明编年纪事》·《音乐和舞蹈分册》）
5. 季羡林《佛教与中印文化交流》江西人民出版社 90 年 P12
6. 石福恒雄《舞蹈历史》纪伊国尾书店 P31
7. 英国·阿诺德·汤因比《人类与大地母亲》徐波、徐均尧、龚晓庄译，上海人民出版社 P88
8. 《人类与大地母亲》P87
9. 刘家和《世界上古史》P88
10. 维尔纳·施泰因《人类文明编年纪》·《音乐舞蹈分册》
11. 费里里《埃及古代史》P42
12. 刘家和《世界上古史》P78
13. 库尔特·萨克斯《世界舞蹈史》上海音乐出版社 92 年 P15
14. 朱学勤《中国与欧洲文化交流志》上海人民出版社 98 年 P5
15. 《中国与欧洲文化交流志》P5
16. 玉尔《中国道程志》第一卷 P196
17. 石福恒雄《世界舞蹈史》P23—25
18. 《世界舞蹈史》P193
19. 孙龙奎、刘健《宗教与舞蹈》民族出版社 87 年 P110
20. 张延风《西方文化艺术巡礼》中国青年出版社 98 年 12 月 P44
21. 《马克思恩格斯选集》第三卷，人民出版社 1972 年 P468
22. 索福克利《安蒂戈涅》转引自《希腊艺术》朱龙华，上海人民美术出版社 P61
23. 卢克莱修《物性论》三联书店 P235
24. 《物性论》P350
25. 《马克思恩格斯论艺术》第一卷，人民文化出版社，63 年 P194—195
26. 李醒尘《西方美学史教程》北京大学出版社 94 年版 P14
27. 同上 P81

28. 朱狄华《希腊艺术》P55
29. 石福恒雄《舞蹈的历史》纪伊国屋书店 P43
30. 塔科维兹《古代美学》P255
31. 余太山《塞种史》中国社会科学出版社 P10
32. 卢苇《波斯帝国》商务印书馆 85 年 P27
33. 希罗多德《历史》第一卷 P135
34. 达曼斯蒂特《圣——阿维斯塔》第一卷，缪勒编《东方圣书》第 4 种 P12，转引沈福伟《中国与西亚非洲文化交流志》
35. 波普主编《波斯艺术综览》第一卷 P297，转引《中国与西亚非洲文化交流志》P140
36. 《中国与西亚非洲文化交流史》P140
37. 张星粮《中西交流史料汇编》第一册
38. 王治来《中亚史》中国社会科学出版社 79 年 P39
39. 郭圣铭《世界文明史纲要》P182
40. 林梅村《汉唐西域与中国文明》P7
41. 同上 P29
42. 同上 P28—31
43. 沈福伟《中西文化交流史》85 年上海人民出版社 P12
44. 杨荫浏《中国古代音乐史稿》P40
45. 冯文慈《中外音乐交流史》P10—11
46. 罗泌《路史·前纪卷五》
47. 张亚民《荆楚族源通议》，湖北省楚史研究会 1983 年会论文，转引自《楚文化觅踪》中州古籍出版社 P18
48. 《史记》卷七十《张仪列传》
49. 郭沫若《殷契萃编·序》，1937 年日本文求堂金属版
50. 《河南信阳长台关楚墓出土文物图录》，河南人民出版社 1959 年版
51. 《考古学报》1951 年第 5 期报导
52. 波希尔《中国美术史》下，戴狱译，蔡元培校商务印书馆中华民国二十三年四月版
53. 明斯《斯基泰人和希腊人》P113，转引沈福伟《中西文化交流史》P20，上海人民出版社 84 年

54. 刘家和《世界上古史》吉林人民出版社 1984 年 P374
55. 同上 P376
56. 希罗多德《历史》商务印书馆 1956 年 6 月 P660
57. 余太山《塞种史》中国社会科学出版社 P3
58. 希罗多德《历史》P660
59. 蒙盖特《苏联考古学》P257
60. 王治来《中亚史》第一卷中国社会科学出版社 80 年 4 月 P21
61. 欧阳琳、史苇湘、史敦宇编绘《敦煌壁画线描导》P97 图，上海书店出版社
62. 芮传明《中国与中亚文化交流志》P67
63. 中国科学院考古研究所编《陕西发掘报告》文物出版社 1963 年版，转引自林斡编《匈奴史论文集》中华书局 1983 年版 P466
64. 沈福伟《中西文化交流史》P25
65. 《中国音乐考古文物大系》P168
66. 淮阴市博物馆《淮阴高庄战国墓》,《考古学报》
67. 徐信印《陕西安康出土虎钮镦于》,《江汉考古》85 第 4 期
68. 芮传明《中国与中亚文化交流志》上海人民出版社 98 年 P101
69. 《中华历史通鉴》国际文化出版公司 P2133
70. 沈福伟《中西文化交流史》P74
71. 同上 P76
72. 马端临《文献通考》
73. 《乐府杂录》
74. 《音乐文物大系》四川卷 P176
75. 《音乐文物大系》陕西卷 P132
76. 《文物》1977 年第 6 期，刘兴，箫梦龙《金坛出土的青瓷》
77. 刘峻骧《中国杂技史》
78. 于豪亮《记成都羊子山一号墓》,《文物考古资料》1955 年第 9 期
79. 《中国音乐文物大系》P178
80. 《中国音乐文物大系》
81. 王治来《中亚史》中国社会科学出版社 P118
82. 同上 P120

83. 崛谦德《于阗国考》，译文见《禹贡》半月刊，第 4 卷，第一期，P28，转引王治来《中亚史》
84. 王治来《中亚史》P123
85. 《王国志·乌丸鲜卑东夷传》，裴松之注引《魏书》，《三国志》P837
86. 《中华历史通鉴》，《中外文化交流史卷》P2147
87. 杨衒之《洛阳伽兰记》卷 5，参考沙畹笺注本，见冯承钧译《西域南海史地考证译丛六编》
88. 《内蒙古出土文物先集》文物出版社 63 年
89. 《文物出版社》1993 年版
90. 恰托巴底亚耶《印度哲学》，黄宝生、郭良鉴译，商务印书馆，1980 年 P129，转引吴焯《佛教系统与中国佛教艺术》
91. 孙龙奎、刘建《宗教与舞蹈》民族出版社 98 年 P264
92. 同上 269
93. 马维光译《表演镜铨》、《舞蹈论丛》86 年第 2 期
94. 同上
95. 季羡林《中印智慧的汇流》·《中外文化交流史》87 年 11 月 P138
96. 季羡林《中外文化交流史》P145
97. 《乐府诗集》五十一卷
98. 《北京时期的莫高窟艺术》
99. 《龟兹石窟》P355
100. 英·约翰·马歇儿著，王冀青译《犍陀罗佛教艺术》甘肃教育出版社
101. 《音乐文物考古》·《新疆卷》P70
102. 弗朗克《艺术史手册》56 年修订本 P11
103. 《中国音乐文物大系》《新疆卷》P93
104. 段鹏琦《从北魏通西域说到北魏洛阳城》，《洛阳——丝绸之路的起点》，中州古籍出版社 1992 年版 P353
105. 朱龙华《希腊艺术》上海人民美术出版社 P38
106. 《文物考古》P8
107. 彼得·霍普科克《丝绸路上的外国魔鬼》杨汉章译宋子明校，甘肃人民出版社 82 年 10 月 P153
108. 沈福伟《中国与西亚非洲文化交流志》P152

109. 《中国音乐文物大系·新疆卷》P66
110. 同上 P84
111. 同上 P113
112. 同上 P108
113. 董锡玖《敦煌舞蹈》，常书鸿李承仙《敦煌飞天》P59
114. 韩翔、宋英荣《龟兹石窟》新疆大学出版社 P280
115. 同上 P299
116. 同上 P332
117. 同上 P337
118. 同上 P339
119. 《中国音乐文物大系·新疆卷》P58
120. 牛龙菲《古乐发隐》甘肃人民出版社.
121. 霍旭初《佛教对丝路音乐的影响和推动》
122. 何志浩《中国舞蹈史》香港印书馆，民国 69 年 5 月 P130
123. 同上 P231
124. 同上 P231
125. 向达《唐代长安与西域文明》P4
126. 陈垣《火祆教入中国考》，载《陈垣学术论文集》第一集，中华书局 80 年 P304
127. 克林凯特著，赵崇民译《丝绸古道上的文化》新疆美术摄影出版社 P50
128. 同上 P145
129. 同上 P139
130. 2000 年《敦煌学国际学术讨论会论文提要集》P143
131. 芮传明《中国与中亚文化交流志》P212—213
132. 沈福伟《中国与西亚非洲文化交流志》P151、141
133. 《唐声诗》
134. 《丝绸古道上的文化》新疆美术摄影出版社 94 年 P87
135. 周一良《中外文化交流史·丝绸之路丰硕之果》P247
136. 姚远之《竹叶亭杂记》卷三
137. 《丝绸之路造型艺术》李铁《高昌乐舞图卷》P122
138. 纪兰慰、邱久荣主编《中国少数民族舞蹈史》P123

139. 李强《南昌乐舞图卷》·《丝绸之路造型艺术》P126
140. 沙畹著、冯承钧译《西突厥史料》中华书局 58 年 P219
141. 龚方震《融合四方文化的智慧》浙江人民出版社 92 年 P30
142. 冯承钧《景教碑考》，商务印书馆 31 年 P58
143. 《大百科全书·考古卷》P8
144. 《旧唐书》卷 194 下《突厥传》
145. 孙昌武《隋唐五代文化志》P399
146. 《美的历程》·《美学三书》P129
147. 杜亚雄、周吉《丝绸之路的音乐文化》民族出版社 97 年 P210
148. 王耀华《世界民族音乐概论》上海人民出版社 P179
149. 《吐蕃佛教图像与敦煌的早期藏传绘画遗存》载《2000 年敦煌学国际学术讨论会论文提要集》P1
150. 《西藏地方历史资料选揖》三联书店 1963 年 P7
151. 金毓　《渤海国志长编》P375
152. 同上 P376
153. 同上 P377
154. 向达《唐达长安与西域文明》P4—7
155. 《唐声诗》P256
156. 《唐声诗》P171
157. 《美学三书》P147
158. 王重民《敦煌曲子词叙》
159. 王克芬《唐代舞蹈史》P270
160. 《舞蹈艺术》39 期 P165
161. 《解开敦煌舞谱之迷》载《舞蹈艺术》第 25 期 P75
162. 同上
163. 《敦煌研究》2000 年第 3 期 P83
164. 佐佐木高明《云南照叶林之源》
165. 内理三、田中健夫、小西四郎《新日本史》P8
166. 伊廷孝《日本音乐史》P13
167. 《日本——从史前到现代》商务印书馆 97 年 P16
168. 《日本文化史》商务印书馆 81 年 P38

169. 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》P22
170. 《舞蹈论丛》85 年第二辑 P54
171. 伊庭孝《日本音乐史》P50
172. 常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》P186—187
173. 《源氏物语》P177
174. 常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》P118
175. 阴法鲁《从音乐和戏曲史上看——中国和日本的文化关系》
176. 《信西古乐图》
177. 欧阳予倩主编《唐代舞蹈》，董锡玖、王克芬《兰陵王》
178. 坂本太郎《日本史概说》P62
179. 《日本史概说》P63
180. 石母田正、松岛荣一《日本史概说》生活·读书·新知《三联书店》1985 年 P89
181. 《信西古乐图》
182. 任半塘《唐戏弄》P292
183. 郡司正胜《日本舞踊之美》
184. 《源氏物语》P156
185. 《人境庐诗草笺注》P248—249
186. 《中日文化交流史论文集》P398
187. 伊庭孝《日本音乐史》P61
188. 《京都漫步》P107
189. 陆游《老学庵笔记》卷七
190. 孟元老《东京梦华录》卷八
191. 《日本音乐史》P102
192. 同上 P103
193. 丸冈大二、吉越立雄《能乐剧欣赏》P123
194. 《日本能乐欣赏》P38
195. 折口信夫《日本芸能史》
196. 蒋非非、王小甫《中韩关系史》
197. 同上
198. 见郑炳浩《韩国舞蹈》

199. 朴永光《朝鲜民族舞蹈史》人民音乐出版社
200. 同上 P52
201. 《中国大百科全书·考古卷》P135
202. 朴永光《韩鲜族舞蹈史》P53 人民音乐出版社
203. 《旧唐书·新罗传》P5334
204. 《三国史记》卷九
205. 日本僧人圆仁《入唐求法巡礼行记》
206. 吴钊《中国音乐大史略》人民音乐出版社 1983 年 P128
207. 《旧唐书·杨再思传》
208. 朴永光《韩国舞蹈史》P90
209. 杨渭生《宋丽关系史研究》
210. 韩国·赵润济《韩国文学史》社会科学文献出版社 1998 年 P125

后　　记

我曾在新疆乌鲁木齐和昌吉市欢度过美好的童年和少年的时光，从小就对新疆地区的舞蹈产生了浓厚的兴趣。长大后走进歌舞团，做了九年的舞蹈演员工作，之后，考上辽宁大学外语系学习了4年日语，日语帮助我了解到日本国的乐舞艺术。1985年在中国艺术研究院攻读舞蹈硕士学位的时候，开始对古代中日两国乐舞文化交流进行研究。1998年——2001在中国艺术研究院攻读舞蹈史学博士学位期间，我萌发一个念头，这个念头十分强烈，即对古丝绸之路乐舞文化交流进行全面、系统的研究。导师董锡玖教授很支持我这一想法，于是，在董锡玖先生的精心指导下，我以“古丝绸之路乐舞文化交流史”为题，完成了我的博士论文。导师董锡玖先生给予我无私的关怀和教导，使我终生难忘。

最后，此书囿于个人的学识，从材料到观点难免有疏漏稚拙之处，尚望专家和学者们不吝赐教。

2001年6月

北师大丽泽园